

MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES
RAMO EM ESTUDOS ROMÂNICOS E CLÁSSICOS

O conceito do poético en Alberto Pimenta e Antón Reixa

Antía Monteagudo Alonso

M

2018



Antía Monteagudo Alonso

O concepto do poético en Alberto Pimenta e Antón Reixa

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e
Interartes, orientada pela Professora Doutora Rosa Maria Martelo

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

setembro de 2018

O conceito do poético em Alberto Pimenta e Antón Reixa

Antía Monteagudo Alonso

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes,
orientada pela Professora Doutora Rosa Maria Martelo

Membros do Júri

Professora Doutora Zulmira da Conceição Trigo Gomes Marques Coelho Santos
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professora Doutora Rosa Maria Martelo
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Professor Doutor Burghard Baltrusch
Faculdade de Filoloxía e Tradución - Universidade de Vigo

Classificação obtida: 18 valores

Sumário

Declaración de honra.....	1
Agradecementos	2
Resumo.....	3
Abstract	4
Introdución	5
Capítulo 1 – Como ler a multimedialidade nas obras de Alberto Pimenta e Antón Reixa	12
1. Poesía e intermedialidade nas obras de Alberto Pimenta e Antón Reixa	12
2. O poético como práctica de desaprendizaxe	24
3. Poesía política?: da resistencia lingüística á resistencia sociopolítica	31
4. O poético como macrosintaxe alternativa	36
5. Acción e reacción: o poético e o lector	40
5.1 Acción	40
5.2 Reacción	43
6. A deconstrución do concepto tradicional do poético	49
Capítulo 2. – Prácticas de resistencia	59
1. Crónica do caos como forma de desacelerar o tempo	60
2. A multiplicación de voces e a loita contra os discursos hexemónicos	65
2.1 O discurso relixioso	69
2.2 O discurso político	72
2.3 O discurso capitalista	74
2.4 O alleo e o propio, o local e o global: a relocalización do “eu” no novo mundo	80
Conclusión: arte de ser galego e arte de ser portugués.....	87
Referencias bibliográficas	92

Declaração de honra

Declaro que o presente trabalho/tese/dissertação/relatório/... é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, 7 de dezembro 2018

Antía Monteagudo Alonso

Agradecementos

Este traballo non sería posible sen a axuda incondicional da miña titora, Rosa María Martelo. Moitas grazas pola paciencia, pola confianza e polo constante apoio. Tamén quero mostrar o meu recoñecemento para a coordinación do mestrado por permitirme presentar a tese en galego.

Por outra banda, grazas a todas as persoas que se ofreceron a prestarme información sobre os autores: a Uxío, a Alberte e ao Profesor Burghard Baltrusch, por aquel día no que chegou cheo de libros sobre Antón Reixa para que eu os puidese consultar.

Agradecementos tamén para todos os meus amigos e amigas que sempre estiveron dispostos a apoiarme e a facerme pasar un bo momento. E, claro, grazas á miña irmá Iria e, sobre todo, á miña nai María por non desistir no apoio despois de 25 anos e por seguir axudándome a ser mellor persoa.

Por último, grazas a Alberto Pimenta e Antón Reixa por espertarnos cos seus versos.

Resumo

Esta tese ten como obxectivo entender o significado do concepto do poético en dous poetas contemporáneos: o portugués Alberto Pimenta e o galego Antón Reixa. Partindo da idea dunha poesía multimedia, este traballo busca, por unha banda, entender o valor da poesía para dous autores tan idiosincrásicos e, á vez, diferentes dos seus contemporáneos e, en segundo lugar, ver como isto se mostra nas súas producións poéticas comprendidas entre 1980 e 1990. Alén diso, tamén se investiga como, entre moitas outras cuestións, a súa poesía reflexiona sobre unha forma de estar no mundo nas sociedades galega e portuguesa a finais do século XX.

Palabras-chave: poético, Antón Reixa, Alberto Pimenta, política, poesía contemporánea

Abstract

This thesis has the aim of understanding the meaning of the poetic concept in two contemporary poets: the Portuguese Alberto Pimenta and the Galician Antón Reixa. Starting from the idea of a multimedia poetry, this work achieves, firstly, an understanding of the poetic value for such idiosyncratic authors who share a different perspective on poetry to their contemporaries. We also explore how this concept is shown in their different poetic productions in the 80's and the 90's. As well, this thesis investigates, among other points, how their poetic work reflects on a way of being in the Galician and Portuguese societies at the end of the 20th century.

Keywords: poetic, Antón Reixa, Alberto Pimenta, politics, contemporary poetry

INTRODUCCIÓN

Esta tese ten a particularidade de tratar sobre dous autores vivos, aínda en activo e que, ademais, adoitan dialogar coa súa propia obra. É dicir, é un traballo sobre unhas obras inacabadas, o que sempre se converte nun desafío maior, xa que son dous traballos abertos a máis cambios e relecturas que acheguen unha perspectiva diferente. É por iso polo que resulta especialmente necesario limitar un período de estudo e seleccionar un corpus de textos co que traballar. Alberto Pimenta comeza a súa andaina artística na década dos 60 ao publicar un conxunto de colaxes e de materiais visuais. Haberá que esperar uns anos, concretamente ata 1971, para que o portugués publique o seu primeiro libro de poesía: *O labirintodonte*. Por outra banda, situamos unha das súas primeiras intervencións performativas en 1978 (*Homo Sapiens*), mesmo ano no que aparece o seu libro teórico *O silêncio dos poetas*, a súa primeira obra de prosa, *Discurso sobre o filho-da-puta* e o seu primeiro programa para a televisión portuguesa, *Arte de ser português*. Durante as décadas seguintes, continuará con gran parte destas producións, publicando o seu último libro de poesía (ata o momento) en 2018, *Pensar depois no caminho*.

Os inicios artísticos do galego Antón Reixa prodúcense uns anos máis tarde xunto ao Grupo de Comunicación Poética Rompente (tamén se debe ter en conta que hai case 20 anos de diferenza entre os dous poetas). A pesar das diversas teorías que existen sobre o momento exacto no que nace o grupo (Seara Domínguez 2015: 52), podemos situar os inicios arredor de 1975. A primeira publicación individual de Antón Reixa (mais aínda como membro de Rompente) ocorre catro anos máis tarde con *As ladillas do travesti*. Será xa na década dos 80 cando Reixa comece a súa produción en solitario: o seu primeiro libro de poesía, *Historia do Rock and Roll*, publícase en 1985, ao igual que o seu primeiro traballo de videopoemas, *Salvamento e socorrismo*. Xa en 1990 publícase o primeiro e, ata o momento, único libro de prosa, *Transporte de superficie*, así como varios libros de poemas ou traballos audiovisuais como o *talk show* para a Televisión Galega *Sitio Distinto*. O último libro de poesía publicado ata o momento data de 2015, *Algo raro pasa raro*.¹

¹ Desde a entrega da tese ata o momento da defensa publicouse un novo texto de Antón Reixa baixo o título *Michigan, acaso Michigan* (2018).

Dado o extensas que se presentaban as producións destes dous autores, resultou necesario seleccionar unha etapa concreta da súa obra que permitise escoller un corpus textual. Descartouse a década dos 70, pois, se ben os dous autores comezaban xa a publicar, o feito de que Reixa o fixese como membro de Rompente, reducía a capacidade de investigar sobre a súa concepción persoal e individual do poético. Por iso, escolléronse as dúas últimas décadas do século XX como período de estudo, xa que é neste momento cando Antón Reixa comeza a súa produción en solitario e cando Alberto Pimenta publica as primeiras antoloxías da súa obra: *Metamorfoses do vídeo* (1986) e *Obra quase incompleta* (1990). Por outra banda, estamos nun momento sociopolítico no que as nacións galega e portuguesa están tamén a reconstruírse e a procurar a súa identidade, o que facía interesante relacionar o concepto do poético que manteñan estes autores dentro deste contexto social cambiante. E é este criterio o que permite que este traballo se centre nalgunhas das moitas cuestións que aparecen retratadas na obra de Reixa e Pimenta, como é a continua pregunta do que significa ser galego e portugués no ambiente sociopolítico das décadas dos 80 e dos 90.

Polo tanto, o corpus de estudo neste traballo comprende as seguintes obras: *Historia do Rock and Roll* (1985), *Salvamento e socorrismo* (1985), *Ringo Rango*–libro (1992), *Ringo Rango*– vídeo (1990), *Viva Galicia beibe* (1994) e *Escarnio* (1999) pola parte de Antón Reixa e, da produción de Alberto Pimenta, *Metamorfoses do vídeo* (1986), *Obra quase incompleta* (1990), *Tomai, isto é o meu porco* (1992) e *IV de ouros* (1992).

As décadas de 1980 e 1990 en Portugal e en Galicia correspóndense coa tentativa de construír unha sociedade moderna, democrática e libre nos dous territorios. O fin dos sistemas ditatoriais ocorridos na década anterior (1974 en Portugal e 1975 en España) que oprimiran durante anos aos cidadáns e cidadás destas nacións, así como a consecuente chegada da democracia, crearon un ambiente cambiante e cheo de transformacións no ámbito político e tamén a nivel social, legal, artístico e teórico-crítico, o que se vai proxectar nas creacións dos artistas e na súa forma de entender a arte. Estamos no momento no que irrompe a sociedade de consumo, da globalización, das tecnoloxías e dun claro cuestionamento sobre as fronteiras e os límites dos estados.

Segundo afirma Sandra Guerreiro Dias, a cultura portuguesa pós-revolución caracterízase por dous aspectos principais: as convulsións sociais e políticas e, por outro

lado, unha apertura tardía á posmodernidade coa consecuente renovación estética nalgúns áreas artísticas (2015: 71). O aumento da importancia das artes plásticas, unido a un contexto de “grao cero de experiencia estética” (isto é, un momento de cambio, de incerteza, de fracaso de certos proxectos artísticos e de baleiro no devir cultural) permiten que prolifere un “experimentalismo” no campo da arte que impulsa certas prácticas artísticas como a *performance* ou a *poesía experimental* (2015: 76-78). Se ben non sería correcto afirmar que Alberto Pimenta forma parte deste movemento de poesía experimental, si é posible considerar que comparte con estes autores un mesmo ambiente sociopolítico e artístico que favorece unha concepción do poético afastada á de moitos dos seus contemporáneos.

A este ambiente no que se desenvolven as primeiras obras de Alberto Pimenta alude Ana Hatherly nunha recensión do libro *Ascensão de dez gostos à boca*, publicada na *Revista Colóquio/Letras*. Alí, a autora describe un movemento de vangarda artística que se está a producir no ámbito portugués, entendendo a vangarda nos termos nos que o fai Edoardo Sanguineti, é dicir, como unha contestación que se crea no campo estético e que fai dudar da propia estrutura das relacións sociais (Sanguineti *apud* Hatherly 1978: 57). Non é de estrañar, polo tanto, que este ambiente artístico se crease á marxe dun panorama cultural que consideraba a vangarda como algo incompatible co carácter portugués (1978: 58), o que xa ocorrera a comezos do século XX. Se ben o feito de que o mundo cultural lle dese as costas a este ambiente experimental ten que ver, como a propia Hatherly afirma, coas características da vangarda –non ser comercial, non compartir unha idea da arte como bo senso e oporse a certas estruturas ou institucións de poder cultural (1978: 59)– tamén é verdade que a pouca información dos críticos someteu estas producións de carácter máis vangardista a un total ostracismo (1978: 58). A marxinalidade aumentou no caso de Alberto Pimenta por non adherirse ao grupo dos experimentalistas portugueses cos que, non obstante, compartiu un interese pola renovación das formas artísticas. Alén disto, cómpre salientar que entre 1960 e 1977 Alberto Pimenta viviu en Alemaña, onde tivo a oportunidade de entrar en contacto con outros artistas europeos como os concretistas alemás ou os neovangardistas italianos liderados por Sanguineti (Rech 2013: 11).

No caso galego, o fin da ditadura franquista implicou tamén unha apertura á cultura europea que, como argumenta Baltrusch (2011: 237), deu lugar a unha diversificación

artística e a unha proliferación de formas diferentes, dun volver o ollar ás vangardas de comezos do século XX que tiveran un débil impacto en Galicia. Tal e como asegura Alberto Valverde, tamén é un momento de procura do raro, do non establecido, que era o que se opuña a unha estrutura prefixada e agobiante da ditadura (2013: 67). Desde 1975, co fin da ditadura, dun sistema político sufocante e a entrada nun mundo diferente houbo unha ruptura co canon artístico tradicional e trocouse o discurso galeguista normativo pola provocación e un sentimento de vangarda (de novo, entendido como unha continua contestación a un sistema cultural institucionalizado). Así, apareceron numerosos grupos poéticos como Ronseltz, Rompente, Cravo Fondo, Loia, Dolmen ou Alén que procuraron novas formas para a poesía, entendida sobre todo desde un punto de vista interdisciplinar. Desta forma, foron moi frecuentes as *performances* artísticas e os espectáculos audiovisuais.

Este ambiente tivo como epicentro a cidade de Vigo, de onde procedía Antón Reixa. Durante a década dos 80 comezou a crearse un ambiente artístico e social que moitos deron en chamar “a Movida Viguesa”, buscando verosimilitudes co movemento madrileño aparecido na década dos 70 e que deu a coñecer nomes como os de Pedro Almodóvar, Alaska ou o polémico McNamara. En 1985, Helio Gábalo escribiu un artigo para o *Faro de Vigo* afirmando “en esta ciudad están pasando cosas extrañas y movidas espeluznantes, que catapultan el nombre de Vigo hacia cosas inimaginables” (Gábalo *apud* Alonso 2011: 38). Uns meses despois, a xornalista María Xosé Porteiro escribiu no xornal *El País* (que desde a chegada da democracia se convertera no referente de información para toda a esquerda moderna e culta do pos-franquismo) un artigo onde afirmaba algo semellante:

Vigo es en estos momentos, una de las ciudades españolas donde más han calado las últimas tendencias en todo lo que a moda, música u otras manifestaciones culturales se refiere. Ciudad industrial, con el paro cerniéndose sobre ella, la periférica Vigo saca fuerzas de flaqueza y sin que nadie sepa por qué, se convierte, para asombro de propios y extraños, en la cuna de grupos como Golpes Bajos o Sinistro total, que significan toda una revelación para los modernos y posmodernos de las muy cosmopolitas Madrid o Barcelona (...) La crisis. ¿Qué crisis? Pasemos de la reconversión industrial. Pasemos de depresión económica. Pasemos de apresamientos de pesqueros en Marruecos, pasemos de Prensa convencional, de radio acrílica. Por ahí no van los tiros para explicar la *movida* musical que se da en Vigo a partir de 1982, porque aquí puede estar la madre del cordero (Porteiro *apud* Alonso 2011: 32-33).

Desta forma, Vigo despertou interese no resto de España e comezou a venderse a idea dunha cidade que respiraba cultura e arte constantemente. En realidade, son moitos os que consideran estas declaracións unha esaxeración pois, se ben é certo que comezaban a aparecer grandes grupos musicais e unha escena artística un pouco máis activa, non era un panorama tan “movido” como se quixo vender. O propio Antón Reixa afirmaba en 1986 que

[...] una revolución cultural sin precedentes [no existe] desde un punto de vista global y en el plano artístico, que es lo que me preocupa. Como consumo sí; pero aparte de que ahora en Vigo te sirven gin-tonic por todas las esquinas y que se habla mucho de la movida cultural de esta ciudad, luego resulta que carecemos de salas que programen conciertos de forma continuada; no hay suficientes espectáculos o exposiciones y ni siquiera muchas tiendas de discos. No hay correspondencia entre lo que se ha dicho en los medios de comunicación y el mercado cultural realmente existente en esta ciudad. (Reixa *apud* Alonso 2011: 43)

En realidade, pódese ver como a idea dunha auténtica revolución cultural era negada polos seus propios protagonistas, o que non quita que non houbo certas pulsións artísticas descoñecidas ata ese momento nunha cidade industrial e sen un programa cultural ou artístico que ofrecer aos seus habitantes. Tal e como conta Emilio Alonso (2011: 14), os antecedentes da Movidá Viguesa podemos atopalos nos concertos multitudinarios que os autores de cancións-protesta daban nos anos 60, en plena ditadura. Coa chegada da democracia, as necesidades da sociedade foron evolucionando cara a un ambiente musical máis distendido e que representaba a ilusión dunha sociedade en vías de explorar a súa liberdade (2011: 15). O vello e decadente club Satchmo soubo captar esta oportunidade e decidiu cambiar o jazz por novos ritmos rock e pop, de forma que comezou a acoller a todo ese público que buscaba un novo panorama artístico.

Se ben a música foi o medio principal no que se desenvolveu A Movidá, esta non estivo nunca illada doutros medios artísticos, como a poesía ou as artes plásticas. No Satchmo, xunto ao nacemento de bandas como *Siniestro Total*, tamén atoparon espazo tres poetas moi novos que ata ese momento non encontraban lugar onde levar os seus espectáculos de poesía diferente: Antón Reixa, Manuel Romón e Alberto Avendaño, membros do Grupo de Comunicación Poética Rompente. Os seus recitais, as súas *performances* e as continuas colaboracións que facían con outros artistas xeraban un novo ambiente cultural descoñecido na cidade ata o momento. O Satchmo converteuse no espazo

perfecto para o desenvolvemento de espectáculos experimentais que, ata ese momento, non tiñan cabida dentro da cultura galega.

Polo tanto, Antón Reixa e Alberto Pimenta comezan a súas producións artísticas nun ambiente que poderíamos designar como “marxinal” ou “contracultural”: en moitos casos, levan a poesía fóra dos seus habituais círculos de transmisión, opóñense a certas institucións e estruturas culturais e, por outra banda, néganse a formar parte dun grupo ou dun movemento literario concreto. Os dous comparten tamén, un concepto de creación moi pegado á vangarda, entendida esta na forma na que o fai Edoardo Sanguinetti, que parece converterse nunha influencia decisiva para ambos autores. E son probablemente estas características de creación as que provocaron un certo esquecemento ou silenciamento das figuras de Antón Reixa e Alberto Pimenta durante anos. Certamente, non houbo un acompañamento entre a vasta produción e a literatura crítica sobre eles ou a súa presenza en antoloxías. Xa en 1983, Henrique Monteagudo reflexionaba sobre a pouca visibilidade do Grupo Rompente, co que Antón Reixa se iniciou poeticamente:

O seu camiño, moito mais aínda có de calquera malfadado artista deste país malfadado, estivo inzado de dificultades, entre as cales non foi menor a belixerancia activa de certa crítica que, ou nunca quixo ver ó cisne do lirismo lacrimóxico co pescozo retorto, ou coida que os poetas galegos non teñen outra cousa mais que facer. A pesar de todo, eles seguiron ríspidos a liña de aramio que tiñan tracexada, e ¡velos aquí! Están outra vez á luz (1983: 7).

No caso de Alberto Pimenta, é xa moi coñecido o artigo que Pádua Fernandes escribiu arredor da “inexistência de Alberto Pimenta”—idea que despois retomará Morgana Rech na súa tese de mestrado (2015). No artigo orixinal, o crítico brasileiro sinala cinco motivos que demostran de que forma Alberto Pimenta foi sistematicamente esquecido no canon de literatura portuguesa e, a seguir, explica como o propio autor transformou a súa inexistencia nunha estratexia poética e política: “Logo, a inexistência é escolhida como estratégia poética por ser a estratégia política que melhor denuncia a falta de sentido, a burrice e a vacuidade desses anos autoritários” (Fernandes 2010: sp).

Na verdade, non é tan sorprendente a súa condición de autores esquecidos dentro do campo crítico se temos en conta que estamos ante dúas obras poéticas que, en parte, se rebelan contra as propias estruturas académicas e culturais ou, como mínimo, contra a forma na que estas tratan e entenden a arte. Se ben é certo que unha parte da crítica

segue sen entender o valor poético presente na obra destes dous autores, tamén se debe ter en conta que a súa produción é marxinal porque é o lugar desde onde os dous decidiron que querían escribir, separándose precisamente desas estruturas de poder cultural. Non obstante, tamén é necesario salientar como durante os últimos anos ten aumentado a presenza destes dous autores en antoloxías e textos de historia literaria, ao mesmo tempo que se crea un considerable número de traballos académicos sobre eles e que pon cada vez máis en dúbida a idea de autores silenciados ou esquecidos.

O traballo que se desenvolve a continuación céntrase na reflexión acerca do significado do poético presente nas obras de Reixa e Pimenta desde unha postura comparativista. É posible distinguir dúas partes: durante a primeira, realizarase unha análise máis teórica do que significa o poético para estes dous autores e a isto, séguelle un segundo bloque onde se presentan varios poemas nos que se mostran os conceptos expostos anteriormente. Reflexionárase, polo tanto, sobre unha poesía multimedia, que parte da palabra pero que se apoia en diferentes medios artísticos; sobre un concepto do poético como metadiscursividade, isto é, como forma de reflexionar sobre a propia linguaxe, desautomatizando certos comportamentos pragmáticos e sociais; e, por último, sobre a noción da palabra como unha ferramenta que serve para sinalar aqueles aspectos máis corrosivos da sociedade e para crear unha conciencia social. Estas poéticas distáncianse, polo tanto, dunha concepción tradicional da poesía e poderían ser definidas cun termo que Henrique Monteagudo aplicou á poesía de Antón Reixa xa nos seus inicios literarios: “linguaxearmapalabrabala”, é dicir, a idea da linguaxe como un arma e da palabra como a bala coa que apuntar para aqueles aspectos máis ruíns da sociedade.

PARTE 1: COMO LER A MULTIMEDIALIDADE NAS OBRAS DE ANTÓN REIXA E ALBERTO PIMENTA

1. Poesía e intermedialidade: amplitude do concepto do poético en Alberto Pimenta e Antón Reixa

Se algo teñen en común Alberto Pimenta e Antón Reixa é que os dous presentan unhas obras moi idiosincrásicas e variadas, que se diferencian facilmente das producións poéticas dos seus contemporáneos galegos e portugueses. É precisamente por iso polo que resulta interesante pór en diálogo estes dous artistas, que, a pesar de posuíren un estilo tan propio, comparten numerosos trazos en común e unha forma moi semellante de entender o concepto do poético. A irreverencia, o humor, a subversión, a innovación, o ollar crítico sobre a sociedade e un interese por falar do politicamente incorrecto son algunhas das características presentes en ambos artistas. Haberá que sumarlle a súa dificultade para seren clasificados, definidos ou para restrinxírense a unha única manifestación artística. Ante obras tan extensas, as cuestións metodolóxicas son inevitables: como falar correctamente sobre dúas persoas que traballaron a poesía, a narrativa, o ensaio, a vídeo-creación, a televisión, a *performance*, que colaboraron en varios traballos plásticos e, no caso de Reixa, que ata sentaron as bases do rock en galego? Este é, sen dúbida, o primeiro problema ao que se ten que enfrontar todo aquel que queira falar correctamente sobre Antón Reixa e Alberto Pimenta.

Se tivésemos que definir cunha palabra o traballo destes dous creadores, o primeiro adxectivo que atravesaría o noso pensamento sería o de *polifacético*, calidade do ‘que presenta varios aspectos ou facetas’². Non obstante, esta é tamén a primeira denominación que os dous rexeitan. Así o asegura Reixa: “cando preguntan ‘cal queres que sexa o teu epitafio?’, eu sempre respondo que menos ‘o polifacético Antón Reixa’, calquera. Pero o de polifacético é algo que me persegue..., que me esmaga” (Xestoso e Cabido 2011: 218). Por que esta negación tan radical contra a palabra?

En 1979, na presentación do seu primeiro libro aínda como parte de Rompente (*As ladillas do travesti*) no pub vigués Satchmo, Antón Reixa distribuíu entre o público un texto onde expresaba xa parte dos seus principios estéticos. Alí afirmaba o seguinte: “evitar coidadosamente a construción dunha linguaxe poética entre comiñas que xeraxe

² Definición do Dicionario da Real Academia Galega [en liña] [Consulta do 10 de Marzo de 2018].

unha retórica mais ou menos coherente foi o principal traballo” (Reixa 1998: 43). Descubrimos, así, que evitar a coherencia, o discurso lóxico, é un dos seus obxectivos principais e tamén aquí reside a chave para descubrir as razóns da resistencia ante o termo *polifacético*.

Dicir que Reixa é só versátil é a forma de ficar coa tranquilidade de conseguir etiquetar cunha única palabra as súas variadas e diferentes producións, de reducilas ao sistema lóxico, de aliñar a súa obra cun concepto prefabricado do que significa ‘polifacético’. A súa poesía está alí para sorprenden, facer dubidar e reflectir sobre aquilo que non entendemos ou que esquecemos porque é parte da nosa realidade cotiá. Por conseguinte, se el pretende afastar o seu discurso da lóxica, non ten sentido tentar clasificar lóxicamente a súa obra. Estaríamos a usar o método errado. Hai en Reixa unha idea do poético como a resistencia ao sistema imperante, como unha rebelión contra a lóxica dun mundo que a el non lle gusta. Por iso, *polifacético* non é unha boa descrición, porque suxeita a obra ao adxectivo lóxico e, como consecuencia, anula o valor poético ambicionado.

Tamén sobre esta idea dunha obra artística multimedia, Reixa asegurou en 2003 nunha entrevista realizada por Miguel Anxo Fernández o seguinte: “Carezo dunha visión do que é a literatura, o cine, a música... Teño a noción do que desexo transmitir e fun atopando diversos xeitos de facelo. Gosto da comunicación co mundo. Incluso coido que forma parte da estética” (Fernández 2003: 143). Así, a arte é principalmente comunicación cun receptor, unha forma de trasladar unha mensaxe a outra persoa. Para facelo da forma máis eficaz posible, úsanse diferentes medios (verbais ou non verbais), a mensaxe adopta diferentes formas, pero o seu contido segue sendo o mesmo, parte do mesmo principio creador. Como consecuencia, non hai motivo para falar dun artista con moitas facetas ou partes, senón dun artista cuxo principal obxectivo é o de comunicarse de forma efectiva, para o que usa diferentes linguaxes que conecten mellor cun receptor, que lle obriguen a recibir correctamente a mensaxe, de forma que a comunicación funcione e se poida producir unha reflexión. Así, a mocidade que durante os 80 e os 90 asistía aos concertos de Os Resentidos, grupo musical de Reixa ou os espectadores do *talk show* da Televisión de Galicia *Sitio Distinto*, estaban expostos a certos contidos aos que, talvez, nunca chegarían se só aparecesen en formato papel. Reixa non pode ser polifacético porque o seu concepto do poético non se divide en varias partes

claramente separadas, senón que é a procura dun acto comunicativo que se realice satisfactoriamente, buscando o medio que mellor se axuste a cada proceso.

Esta mesma concepción está presente tamén na poesía de Alberto Pimenta. Para entender as ideas do escritor luso é bo analizar o poema “Idiosincracia” recollido en *Obra quase incompleta* (1999: 134), que ilustra esta necesidade de categorizar, separar e clasificar a realidade. Aí, preséntanos un home, “mas não basta dizer que é um homem/ tem um nome e uma nacionalidade” (1999: 134). Unha vez que se sitúa nun espazo, o poema segue dicindo que aínda non é suficiente como forma de caracterizar a este personaxe, polo que dá os seguintes datos: lugar e data de nacemento, sexo e historial criminal, profesión e estado civil, domicilio, relixión que profesa, preferencias políticas e club de fútbol do que é seguidor “(...) tem um clube de fute/ bol. se tem tempo tem opiniões, diz: nós os portu/ gueses. ou: nós os médicos. ou: nós os de lavacolh/os” (1999: 134). A súa delimitación dentro dun grupo permítelle falar en plural como membro dese conxunto. O “nós” inclúe a súa profesión, o seu lugar de orixe e os seus gustos, facendo que todos eses parámetros sexan máis importantes que a súa calidade humana. Importa máis que sexa relixioso ou dun determinado partido político, antes de que sexa humano:

(...) tem dificuldade em decidir
se entre um médico não sportinguista e um spor
tinguista não médico. em matéria de futebol cos
tuma decidir-se pelo sportinguista, em matéria
de medicina pelo médico. e tem sempre razão.
(Pimenta 1990: 134)

Pimenta presenta aquí un home lóxico, que “sempre tem razão” (1990: 134) e que, por causa das diversas categorizacións que se fixeran sobre as diversas facetas da súa vida, pasou a ser médico ou sportinguista antes que home. A análise lóxica e a continua clasificación desta persoa provocou que se falase de moitas facetas deste home, excepto da máis importante: é unha persoa. O mesmo acontece coa arte. Cando separamos as distintas facetas e partes da obra dun creador, estamos a esquecermos do máis importante, estámoslle eliminando o poder de reflexión que queren provocar o artista e a súa obra, estamos perdendo o que realmente é a literatura. Segundo a reflexión de Pimenta na introdución dunha antoloxía de Stegagno Picchio “a verdade é que há um ponto extremamente fugidio onde todos estes aspetos se misturam, e é nesse ponto

extremamente fugidio, e só nele, que está a chave do real entendimento de tudo” (1979: 13). Este punto é o que se perde coas continuas categorizacións da súa obra literaria.

Así, segmentar, separar a obra dos artistas en anacos é improdutivo e antipoético. Pimenta non entende a necesidade de separar cada unha das facetas que compoñen a súa arte, o que o converterían nun artista *polifacético*:

Parece-me que há uma tendência muito antiga de tentar encontrar dentro da obra de cada poeta aspetos estéticos, ou melhor, aspetos formais, de gênero, de categoria... que permitam metê-lo depois muito declaradamente dentro dum gênero, dum estilo, duma forma... que é essa mesma maneira normal de tematizar aquilo que se escapa à tematização geral social, que é a criatividade. A poesia sai fora da racionalidade, sai fora por uma emoção que não é compartilhada, então vamos tentar compartilhar essa emoção pela forma que ela adquire. (Rech 2013: s.p)

Para o autor portugués, a creación non entende de facetas nin de límites, di respecto á capacidade de inventiva e de orixinalidade. Os intentos de separar cada unha das súas manifestacións artísticas correspóndense coa necesidade de entender loxicamente o seu traballo, que en ningún caso é o seu obxecto principal. En vez de separar, para Pimenta, a solución pasa por integrar e conseguir ter unha perspectiva total dos artistas. Polo tanto, teríamos que falar do Reixa creador e do Pimenta creador, cuxas obras se presentan con diferentes formas, pero que forman parte da capacidade creativa dun mesmo artista:

a verdadeira maneira de entender é INTEGRAR...Perceber como é que tudo aquilo são facetas de uma só pessoa, e normalmente uma pessoa criativa e onde a emoção supera... essa racionalidade do sistema. Normalmente utiliza várias formas de expressar isso, porque se utilizasse só uma então estava no plano do sistema... dos políticos que também utilizam só uma e de uma certa maneira, e dos economistas que utilizam só uma e de uma certa maneira, e por aí fora. E então é assim mais ou menos que se quer resolver. (Rech 2013: sp)

Para Pimenta tampouco é válida a palabra “polifacético”: en primeiro lugar, porque o poeta non acepta a idea de facer unha clasificación da súa obra desde un punto de vista da lóxica e, en segundo, porque non entende o seu traballo como un conxunto de facetas, senón como un todo indivisible.

Como consecuencia, é posible tirar xa algunhas ideas sobre a forma en que tanto Alberto Pimenta como Antón Reixa conciben a creación poética. Talvez o primeiro e máis definitivo trazo sexa o que segue: non é posible delimitala a través dun único

criterio artístico, poético ou xenealóxico. Para os dous creadores a poesía é aquilo que ten o poder de romper os límites, de liberarse de calquera etiqueta e de fuxir aos intentos de aprehendela. Poética é a resistencia a ser clasificado e homoxeneizado, a imposibilidade de ser restrinxidos ou entendidos mediante un padrón de coherencia. Como dixo o poeta luso na súa lección de despedida ao curso de portugués da Universidade de Heidelberg “façam à vontade de conta que a vossa natação em seco é uma ciência. Até é. Porque molhado é que é arte” (Pimenta 1990: 201).

Entón, chegamos aquí a un punto conflitivo ao que se tiveron que enfrontar outras persoas que tentaron achegarse ás obras de Pimenta e Reixa. Manuel Xestoso e Cid Cabido, autores dun libro de entrevistas con Antón Reixa, explícano:

Daquela o observador enfróntase a un problema para delimitar o alcance dunha obra que comezou na poesía e- sen abandonar nunca a escrita- continuou por terreos tan diferentes coma o *rock and rol* [sic], a videoarte, a *performance*, o teatro, a radio, o cinema ou a televisión. Se non podemos recorrer ao termo *polifacético*, como precisar a especificidade da produción de Antón Reixa?” (Xestoso e Cid 2011: 7).

É unha pregunta, que, sen dúbida, podemos estender a Alberto Pimenta. Como falar da súa produción? Como entender o que para estes autores significa o poético e onde eles colocan o límite das súas obras artísticas?

Ata o de agora, sabemos que é mellor evitar o termo *polifacético*, porque temos que entender estas obras como un continuo e non como un conxunto de facetas divididas. O Pimenta que creou programas para a televisión é o mesmo que se fechou naquela gaiola do zoo lisboeta e tamén o que reflexionou sobre a arte en *O silêncio dos poetas*. Foi unha idéntica noción de creación a que lle permitiu a Reixa renovar esteticamente tanto a música rock, como a literatura ou o cinema galego. Así, sexa en forma de vídeo, de *performance* ou de libro, estamos a ver sempre manifestacións dun mesmo artista, que deben ser entendidas como un conxunto e non como diferentes partes ou facetas das súas obras. Sería imposible separar unha obra que, ben a través de expresións televisivas, performativas, plásticas ou poéticas comparte espazos e temas de interese e que mantén as mesmas referencias e valores, só por causa do medio en que foi producido.

Alén diso, é interesante ver como os dous autores recorren aos outros medios para aumentar ou completar os sentidos que a palabra non pode asumir. Nunha conferencia sobre a relación entre Arte e Palabra no Centro Niemeyer de Oviedo, Antón Reixa chega a afirmar que acode á imaxe só como unha forma de completar o fracaso dos seus versos (2016: 14 min 20 seg); mentres, Pimenta afirma que a *performance* “é apenas um poema que não pode ser dito por palavras... tem de ser escrito com o corpo...” (Perve Galeria 2014: 29). Así, vemos como os outros medios se usan para aumentar as significacións do poema, para multiplicar as formas do poético e para escapar a un discurso único e hexemónico. A multimedialidade é unha maneira de aumentar o sentido poético dunha obra. Joana Matos Frias (2014: 306) considera que unha das reflexións máis interesantes sobre o carácter metamorfósico da poesía é realizada por António Aragão, que asegura que a busca de expresións diferentes é algo inherente á poesía e o que lle confire validez e presenza no tempo:

A poesia sempre variou de expressão. Por um lado, a descoberta duma dada expressão corresponde a uma aquisição instrumental necessária para servir aquilo que o poeta em dado momento tem para dizer. A busca incessante de expressões diferentes, como se passa afinal em todas as artes, é tremendamente provocada pela necessidade de conhecer e dar as realidades (todas) do espírito humano. Sem dúvida que a conquista de outras expressões em vez de destruir a poesia, é afinal a sua maneira de caminhar no tempo, e é o seu contínuo e inesgotável poder de metamorfose que lhe confere validade [sic] e presença no mundo. (Aragão *apud* Frias 2014 : 306-307)

Polo tanto, aínda que o traballo se produza na fronteira entre diversos materiais, debemos pensar que estamos ante unha obra poética, que inclúe todos os traballos literarios, performativos e audiovisuais realizados por cada un destes artistas. Esta é a perspectiva que se vai utilizar á hora de analizar a obra de Pimenta e Reixa, xa que se van considerar as súas diferentes producións creativas como expresións dun mesmo principio creador.

Chegados a este punto, podemos considerar que non estamos só ante dous poetas tradicionais, senón ante dous artistas de oficio múltiplo³, que comparten un concepto do poético moito máis amplo onde os textos continuamente dialogan con diferentes medios

³ “Oficio múltiplo” é un concepto proposto no libro *Oficio múltiplo. Poetas em outras artes* (2018) organizado por Joana Matos Frias, Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo (2018) para describir un conxunto de autores que recorren a múltiplos medios creativos.

e diversas materialidades. Isto é o que tradicionalmente se designou como “diálogo intermedial”. Nun sentido amplo, para Irina Rajewsky,

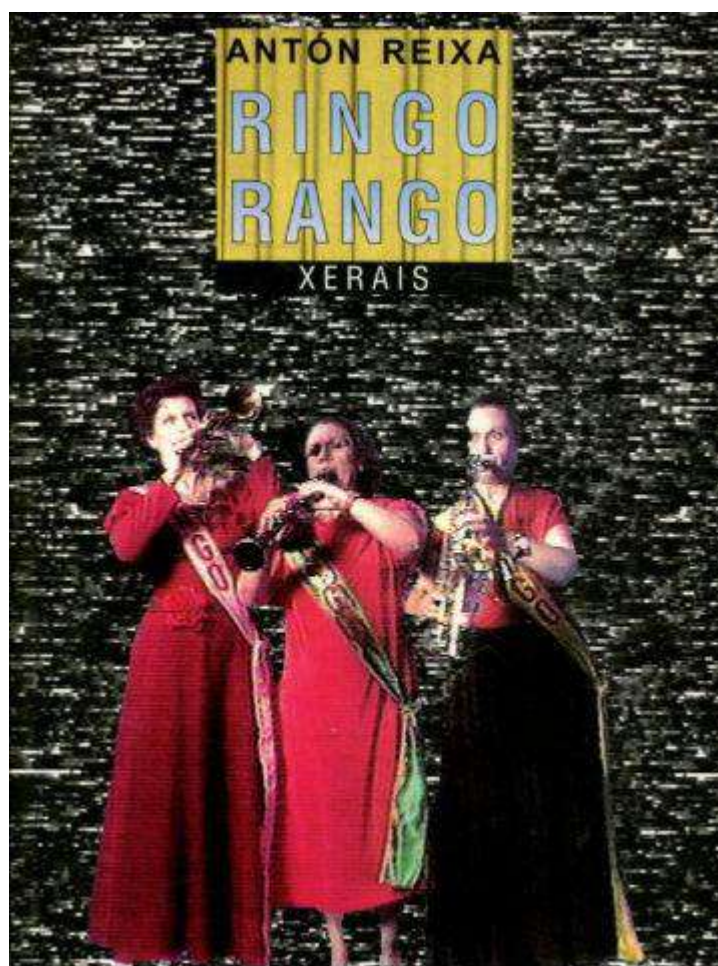
intermediality may serve foremost as a generic term for all those phenomena that (as indicated by the prefix inter) in some way take place between media. “Intermedial” therefore designates those configurations which have to do with a crossing of borders between media, and which thereby can be differentiated from intramedial phenomena as well as from transmedial phenomena. (2005: 46)

A partir dunha perspectiva sincrónica, aínda que sen que isto exclúa unha visión histórica do termo, Rajewsky describe tres tipos principais de relación intermedial: (2005: 51-52) transposición medial (onde un medio se transforma noutro), combinación medial (cando dous medios diferentes se combinan para crear un medio intermedio) e referencias intermediais (ou citacións dun medio provenientes de outro medio).

Un punto que resulta importante observar é que en Reixa se atopan máis exemplos de transposición, mentres que en Pimenta hai, sobre todo, un traballo de combinación de medios. O primeiro diálogo intermedial na obra de Reixa atopámolo no ano 1985, cando parte dos seus textos do libro *Historia do Rock and Roll* se transformaron nun vídeo musical titulado *Salvamento e Socorrismo* e que foi considerado no seu momento como «la mejor ilustración de textos en vídeo que se ha realizado en España... distinto (y contemporáneo) al de las adaptaciones literarias del cine» (Hamaca online sd: sp). O vídeo consegue trasladar o caos estrutural e a pluralidade de voces que aparecen nos poemas a través de unir unha estética visual potente (enfaticada aínda mediante a introdución de cadros dos pintores Menchu Lamas e Antón Patiño), un Reixa-orador que recita poemas no medio dun cemiterio de coches, unha banda sonora feita polos Resentidos, unha recreación das historias que describen os poemas e un ritmo que marca as pausas, ao igual do que acontecía no poemario, a través dun “Tris tras”, que simula o son do látego. Desta forma, mediante a transposición de medios, Reixa consegue trasladarnos visualmente ao universo caótico xa exposto con palabras no libro *Historia do rock and roll*.

O segundo caso de transposición de Reixa ocorre tamén entre o vídeo e o poemario, aínda que neste caso siga a dirección oposta: en 1990, Antón Reixa realiza o seu segundo video-poemario, *Ringo Rango*, e dous anos despois, edita e amplía os textos, que serán publicados baixo o mesmo nome nun libro de poemas. Os sete textos do

videopoema, que no vídeo presentaban unha estética de televisión e se separaban mediante un trío feminino de saxofonistas, son reorganizados na súa versión en papel. Non obstante, respéctanse moitas das imaxes que no vídeo acompañan os versos e que no libro tamén aparecen ilustrándoos.



Imaxe 1. Capa do libro e do VHS de Ringo Rango publicado por Xerais en 1992.

Outro caso de transposición medial na obra de Reixa prodúcese coa publicación de *Viva Galicia, beibe* en 1994, unha obra que recollía todas as letras das cancións do grupo Os Resentidos escritas entre 1982 e 1994. As cancións, aínda que perdan o seu acompañamento instrumental, conservan a súa base rítmica e os versos dispóñense de forma que se representen as pausas e os diferentes coros. Ademais, inclúen un comentario sobre a produción e o contexto de cada canción.

Por último, quizais o caso de transposición medial máis radical consistiu en *Sitio Distinto*. O que comezou sendo unha canción de Os Resentidos, recollida

posteriormente no libro *Viva Galicia beibe*, terminou por ser un vídeo-clip musical moi experimental e, polo tanto, próximo ao videopoema e rematou por converterse nun *talk-show* para a Televisión de Galicia. Polo tanto, neste caso, pasouse pola canción, o vídeo, o poema e o programa televisivo.

No caso de Alberto Pimenta, o caso máis salientable de transposición medial, ocorre nos libros *Homo Sapiens* e *IV de ouros* (1992), onde se tenta deixar mostra das distintas *performances* e *happenings* feitas polo autor, así como das reaccións do seu público. Resultan interesantes tamén, as explicacións que o propio Pimenta presenta sobre o momento en que aqueles actos performativos foron realizados.

Aínda que as combinacións de medios sexan moito máis frecuentes en Alberto Pimenta, tamén encontramos algúns casos na obra de Antón Reixa. Para comezar, sabemos que durante o seu traballo co Grupo de Comunicación Rompente realizou varias *performances*, *happenings* e recitais poéticos, que combinaban tanto os versos como o uso do corpo e, en moitos casos, a inclusión de música. Por outra banda, tamén temos casos de combinación medial no libro de artista que Reixa realizou xunto aos pintores Menchu Lamas e Antón Patiño, *Días contra fotocopias* (1987), xa que se combinan a palabra de Reixa coa imaxe de Lamas e Patiño. Tamén os seus videopoemas, resultado da transposición dun medio para o outro, combinan palabra, imaxe e música. En 1999, publícase *Escarnio* (1999), un traballo multimedia que, en palabras de Alberto Valverde

non só se trata dun libro de poemas, estes son levados da man da música e das colaboracións no recitado [...] Por outra banda atopamos o diálogo coa arte plástica a través do formato multimedia. *Escarnio*, alén de ser un poemario-disco tamén ten unha face informática. É neste rexistro onde encontramos o poema enleado e comunicándose con obras de arte de Antón Patiño e debuxos de Isaac Pérez Vicente. (Valverde 2010: 206)



Imaxe 2. Contracapa de *Escarnio* (1999)

No 2010 publicou *Leccións de cousas*, un libro resultante dunha videoinstalación realizada para o Centro Galego de Arte Contemporánea e que recolle parte dos vídeos e dos materiais plásticos usados nesa exposición nun DVD e, xa en 2015, o seu último libro de poemas, *Algo raro pasa raro*, tamén en formato multimedia.

Na obra de Alberto Pimenta é moi frecuente que haxa diferentes medios dialogando ao mesmo tempo. Un dos medios co que Pimenta adoita traballar é o das artes plásticas, pois non debemos esquecer que, desde o ano 1961, o poeta ten realizado varios traballos de carácter plástico, que foron recollidos nunha exposición na Galería Perve de Lisboa en 2014. Por iso, non é estraño que palabra e imaxe convivan nas súas producións. Para comezar, podemos citar tanto *Registo(s) de viver*, libro de artista que Pimenta compuxo en 2004 a partir do poema co mesmo nome, como *Autobiographies Mutuelles*, outro libro de artista feito en 2011 xunto a César Figueiredo e que está composto a partir de numerosas fotocopias. Esta mesma combinación entre palabra e imaxe é a que se atopa tamén nos diferentes vídeos que están colgados na rede e nos que Pimenta interpreta certas preocupacións da sociedade actual, de forma que se mesturan a arte teatral co mundo audiovisual e o literario. Tamén é posible citar un conxunto de *collages*, que inclúen palabras recortadas de xornais e revistas, a maior parte deles dispoñibles en

Preproposições. Talvez un dos exemplos que resulta máis interesante sexa “Le romantique”, (1990: 331) que formou parte da 2ª Mostra do 1º Festival Internacional de Poesía Viva de Amador, no ano 1988. Tendo en conta isto, o poema non debe ser considerado dentro da tradición plástica da colaxe, senón como un tipo de colaxe-poética. Para Joana Matos Frias existe un problema metodolóxico coa colaxe poética, xa que se tende a asociar coa montaxe e a citación verbal, retirándolle esta capacidade heteroxénea e non liberando á poesía de si mesma (2016: 318). Non obstante, en “Le romantique” non temos só un traballo verbal senón que hai unha mestura de diversos materiais: unha fotografía de Pimenta desnudo e situado ante un espello que funciona como fondo, recortes de imaxes de revistas e fragmentos de palabras de xornais. Estamos, entón, ante un proceso de combinación de medios:



Imaxe 3. “Le Romantique” de Pimenta (1990: 331)

Mais, sen dúbida, se hai un tipo de combinación medial que Alberto Pimenta realiza continuamente é o da *performance* e os *happenings*, de forma que a arte do teatro e a palabra se unen a través do uso do corpo. Son numerosos os actos performativos realizados polo artista portugués, destacándose o seu famosísimo *Homo Sapiens*.



Imaxe 4. Fotografía sacada durante o *happening Homo Sapiens*

Por último, no relativo ás referencias intermediais, podemos dicir que é algo constante na poesía dos dous artistas, e que as referencias son tanto as obras propias como alleas. Un exemplo de citación intermedial a unha obra propia, pode ser o *happening* realizado por Pimenta na noite do 10 de xuño de 1991, cando queimou diante de varios asistentes o seu libro *O silencio dos poetas*, xa que, como podemos apreciar, estamos ante unha referencia a unha obra procedente de outro medio. A modo de ilustrar unha referencia intermedial a outro artista, podemos usar o poema de Reixa “O silencio das xigulas”, onde elabora unha longa reflexión a partir dunha fotografía que o galego Xurxo Fernández lle fixo á actriz alemá Hanna Schygulla. De todas formas, sexan propias ou alleas, as referencias ao traballo doutros artistas adoitan acontecer como unha forma de reflexionar e de producir unha análise sobre a arte de crear.

Polo tanto, estas pequenas reflexións sobre o diálogo intermedial en Alberto Pimenta e Antón Reixa, así como a súa característica como autor de oficio múltiplo dan algunhas pautas para poder entender a obra destes dous autores. É unha poesía que se sitúa nos límites dos medios, que en multitude de ocasións se mesturan. Unha poesía heteroxénea, que se apoia no uso de diferentes materiais como unha forma de dar unha perspectiva máis plural e variada do que significa a poesía e que, dalgunha forma, anticipa xa o modelo de sociedade que os poetas procuran tamén nos seus versos.

Entón, que son realmente Pimenta e Reixa? As etiquetas que a historia da literatura lles outorgou foron variadas, pero o poder da súa poesía reside na resistencia a todas e cada unha delas. É imposible resumir nunha palabra todo o traballo de Reixa e Pimenta, xa que estamos ante unha poesía variada, que ten a capacidade de sufrir continuas metamorfoses⁴ e que se instala nas fronteiras artísticas. De entre todos os cualificativos, talvez o máis adecuado sexa o de artista de oficio múltiplo, precisamente facendo referencia a esta obra tan ampla e diversa. Ou talvez sexa bo continuar co exemplo de Xestoso e Cid e acudir á xerga da cidade de Vigo para (non) resolver (de momento) o problema, dicindo que estamos ante dous *ghichos* (equivalente ao termo español *tipo* ou ao portugués *gajo*) *distintos*. Distintos da sociedade en que viven, distintos das normas que se lles impoñen e distintos na súa forma de entender o poético.

2. O poético como práctica de desaprendizaxe

Anteriormente, falouse sobre como as obras destes dous autores se resisten a unha clasificación, a seren estudadas como un obxecto cientificamente delimitado, xa que, cando isto acontece, pérdese a amplitude do poético tal e como os autores o entenden. É importante, entón, ver cal é este concepto do poético e de que forma el é conseguido nos poemas de Alberto Pimenta e Antón Reixa. O Grupo de Resistencia Poética Rompente, co-creado por Reixa, explicaba así, en 1981, a súa forma de facer poesía:

Entanto a utilización expansiva do código, que é a que nós facemos (fala Reixa) ou iso é que di o aquí Reixa que é a que facemos, está claro que a elección cumpre un papel preponderante. Aquí vemos que a elección funciona cando se elixen unha serie de elementos e non outros, que son os que espera o lector. No caso da utilización expansiva do código, a elección cumpre un papel moito mais alá, é dicir, estase xogando cunhas expectativas que non son as elementais para o lector e iso implica que a información que se ofrece é moito maior, se é que se pode utilizar este termo, o de información, e que por outra parte rompe coas experiencias elementais do lector, e hai que entender que o código é o soporte dunhas relacións determinadas, no caso que nos ocupa as relacións son de explotación e o código formula esta relación dun xeito determinado a estrutura do código e non quero que se me entenda mal (Rompente *apud* Valverde 2015: 246-247).

⁴ Na súa presentación no Centro de Artes portugués Pimenta afirma “É como metamorfose que eu entendo a arte (mas sem nenhum olho ao meio a irradiar luz)” (2008: sp).

Así, tal e como explican os membros de Rompente, un dos elementos principais dos poemas de Reixa— e tamén de Pimenta, podemos engadir nós— reside nas escollas lingüísticas e en facernos pensar continuamente sobre as prácticas discursivas, o seu uso habitual, alertando para cuestións de orde política (ao nivel do xénero ou de clases, así como de varias formas de organización social). Pimenta e Reixa colocan o foco sobre a linguaxe do cotián e fan dubidar da súa evidencia, isto é, sobre o que serve de nexo dun grupo social. No momento no que nos cuestionamos as prácticas discursivas do cotián, cuestionámonos tamén as normas e prácticas sociais que estas levan implícitas. Nos seus textos, a linguaxe ten pouca autonomía con respecto ao mundo social, de forma que se usa ese nexo entre o lector e o poema (a linguaxe) como forma de poñer en dúbida as normas que rexen a vida social. Así, a través de facernos conscientes de cada unha das palabras usadas e de interrogarnos sobre o uso da lingua, chegamos a unha análise da realidade cotiá galega e portuguesa do momento, así como da linguaxe ou dos discursos hexemónicos.

É este un concepto de poesía que parte das situacións do noso mundo cotiá, dunha linguaxe que usamos diariamente de forma “automatizada” e sobre a que os dous autores nos fan reflexionar. Para Reixa, a poesía está en todas partes (Reixa 2016: 47 min 30 seg) e o seu principio creador parte da realidade común. “Trabajo muy pegado a la realidad, a la lengua oral, a los medios de comunicación, a lo que nos llega... que en principio no es poesía, pero que uno recicla y convierte en poesía” (Otero 2015: 1 h e 50 min.). Por iso, a tradición lingüística popular vai ser un dos principais focos do seu texto. Un claro exemplo no que ocorre isto é o poema “Ollos que non ven”, recollido no libro *Escarnio* (1999) e formado só a partir de refráns que se alteran e que rematan completamente mesturados, perdendo así o seu valor proverbial. Por exemplo, o popular “ollos que non ven, corazón que non sinte” transfórmase agora en “ollos que non ven/ coitelas que leva o vento/ e cando non hai vento/ seguen cortando” (1999: 40) ou “non hai mal que por ben non veña” cambia o seu significado ao engadírselle un novo “mal”, de forma que agora pasa a ser “nin mal que por ben/ non veña mal” (1999: 38). Despois dunha atenta lectura, vemos que no poema hai unha reformulación dos proverbios e tamén un cambio dunha actitude vital: agora os males que veñen son malos e aquelas desgrazas que non vemos pero coñecemos xa non teñen que ser ignoradas, pois a non ser que o vento nos libere daquilo que nos está a facer mal, seguiremos sufrindo. Como é posible apreciar, a maior parte das alteracións eliminan o carácter resignado que

posúen grande parte dos refráns e proverbios. Estes, se ben son un refuxio da sabedoría popular e dun mundo que esmorece, tamén se converten, en moitas ocasións, en elementos opresores dun pobo, ao transmitir unha visión conformista e hipertradicionalista da sociedade. Non é casualidade, entón, que Reixa inclúa a metadiscursividade como forma de facernos reflexionar sobre estas frases que temos automatizadas e que están a enviar mensaxes erróneas.

Pimenta ten tamén como obxectivo que pensemos sobre a linguaxe que usamos diariamente, polo que adoita retar ao lector a través de poemas que alteran as normas gráficas e fonéticas da lingua portuguesa, como no poema que segue:

istava sen tade nare trete medi t
ando nu fimdo mun do ven do umac
entupeia napa rede qu ando at orn
eira cu meçou a pin gar deva g ar
ping ping dentru da min hau relha
is querda ping ping impe dindu me
acon sentração mas pa ra a fe xar
tin hade mele vantar i ainda n ão
pudia i a tur neira pin gava ping
ca davez com mais f orça, rapi da
mente então cur tei uma du astrês
qu atro folhas depa pelhi giénicu
e is freguei as nu cu suavemente
le vantei me e fexei a tur neira
(Pimenta 1990: 74)

Este poema esixe unha lectura atenta, activa, que desautomatice ensinanzas tan básicas como a da formación de sílabas e a morfosintaxe tal e como as coñecemos, así como eliminando a barreira que se impón entre a linguaxe oral e a escrita. De novo, tómanse como base un discurso e un imaxinario cotiás e altéranse, colocando o ollar sobre a linguaxe.

Podemos preguntarnos entón, se o feito de que Reixa e Pimenta experimenten e xoguen coa linguaxe implica que estamos ante dous autores experimentalistas ou vangardistas. Como xa se dixo antes, a loita contra as diversas categorizacións e o tratamento científico da arte é unha constante contra a que se tivo que enfrontar Alberto Pimenta. Talvez é por iso que o poeta se presenta na súa entrada da páxina web do Centro de Artes Portugués como “Experimentalista ou talvez não: eu mesmo, claro” (Pimenta 2008: sp). Así, ironiza sobre a etiqueta de “experimentalista” que en numerosas ocasións lle foi atribuída. Continúa dicindo nesta autopresentación que, se ser

experimentalista é ter un programa estético prefabricado, entón ese termo non se corresponde consigo. Pero se experimentalista é aquel que crea cousas novas a partir da tradición e as palabras, entón éo (2008: sp). Non obstante, atendendo a unhas declaracións que fixo en 2012, todos os artistas o son:

Claro que o termo "experimentalista" com que seguidamente foi definida a minha poesia não passa do labéu criado pela ignorância de quem não sabe que toda a arte (excepto a académica, honra lhe seja feita) não é mais nem menos que um modo de experimentar, a fim de tentar atingir formas novas de expressão, podendo chegar nelas a um conhecimento também novo em relação ao até então instituído (Pimenta 2012: 4).

Alberto Pimenta non se considera experimentalista se iso significa formar parte dunha escola, pero acepta o termo cando se fala de crear cousas novas, que para el é a única forma de entender a poesía, mesma conclusión á que chega o poeta Herberto Helder. É experimentalista por xogar coas palabras, separalas, unilas ou mesturalas; tentar crear un mundo novo, reformulado, afastado do mundo lóxico-gramatical. Así, para el, experimentar é reformular temáticas que aparecen continuamente na poesía, mais que xa non significan nada (Pimenta 2008: sp).

Para tudo isto servem palavras e imagens, que são o bem mais comum da humanidade em todos os seus gostos e acções. Só que aqui elas tornam-se autónomas, desintegradas da sua estrutura e função na colectividade, saídas apenas do momento que passa, do qual são uma espécie de proposições assentes na definição dos seus próprios símbolos. Não são empíricas, estão fora da causalidade temporal, e saem dos factos que dessa causalidade fazem parte; trazem em si a sua própria transcendência, o que obviamente não lhes garante (nem o pretendem, porque eu não o pretendo) projecção fora do seu tempo. É no entanto assim mesmo que lhes advém a função do vaticínio («vates vaticinam», Varrão) (Pimenta 2008: sp).

Algo semellante acontece coa poética de Antón Reixa. Durante anos, tivo que aceptar ser considerado un experimentalista ou neovangardista polos críticos. En 1979, sendo aínda membro do Grupo de Resistencia Poética Rompente, Reixa foi coautor do manifesto *Fóra as vosas sucias mans de Manuel Antonio*. Tomando como exemplo a maior figura do vangardismo galego, Rompente quixo criticar a institucionalización e a incompreensión das vangardas, xa que a vangarda é

o fenómeno no que está destinado a expresarse mais caracteristicamente a verdade do feito estético como fenómeno social, a verdade oculta da arte. A vangarda é arte. A vangarda aporta os elementos fundamentais nos que se desenvolve a cultura. Todo o que non é vangarda, ou é subcultura ou discurso sobre a vangarda, sobre a arte. A

vangarda non ten nada que ver nin co novidoso nin co experimental. Non se pode “exercer” de vangarda (Rompente 1998: 90).

Polo tanto, Reixa non é vangardista por seguir un determinado programa estético, senón por unha forma de entender a arte. Toda a arte debería ser vangardista. Pero nin en Pimenta nin en Reixa atopamos formas de creación que dependan dun programa, dunha idea prefabricada do que se quere crear. Así, non estamos no campo da experimentación, senón do que Philippe Sollers, desde unha postura neovangardista dos anos 70, denomina como *experiencia dos límites* e que pretende liberar o texto da submisión imposta por unha representación, un sentido, un suxeito ou unha verdade, desviando a atención para o que realmente o texto é: linguaxe (1976: 10). Os xogos coa linguaxe, a súa desnaturalización, son formas de facernos reflexionar sobre o seu uso e sobre a nosa propia posición con respecto a ela. Así, estes textos producen novas reaccións en nós e obrigan ao lector a aproximarse a eles dunha nova forma.

O lector encóntrase só ante palabras que interrogan continuamente as prácticas discursivas do común. O feito de encontrarse ante un discurso diferente, inquiétalo. A forma máis natural de reaccionar é considerar o poema *ilóxico* ou absurdo, pero, como recorda Leyte (1992: 79) esta é só unha forma de valoración válida desde a lóxica. Precisamente o que se quere é criar unha lectura metadiscursiva que outorgue consciencia político-social aos lectores a través da reflexión lingüística. Pimenta e Reixa producen así discursos que, aínda que teñan a palabra común como material, se desligan do uso irreflexivo da linguaxe cotiá. Alberto Pimenta no seu ensaio *O silêncio dos poetas*, onde fai unha diferenza entre procesos poetolóxicos e poetográficos recorda que precisamente a diferenza entre estes dous procesos consiste no feito dos procesos poetográficos “não serem *reprodução de sentido*, mas sim *destruição de sentido existente e produção de um sentido ‘sem sentido’*”(1978: 120).

Mais producir esta reflexión sobre a linguaxe é algo que se pode facer de moitas formas, ata coa falta de palabras e o silencio. Un claro exemplo é o texto “discurso preliminar” de Pimenta, que aparece recollido en *Metamorfoses do vídeo* (1986: sp). Trátase dun conxunto de 8 páxinas que respectan a estrutura textual e sintáctica dun discurso estrito, xa que existen comas, puntos, parágrafos, signos ortográficos— como comiñas ou exclamacións— e tamén as pertinentes separacións entre palabras, pero, onde debería haber linguaxe, só aparecen puntos. Para aumentar o efecto irónico, Pimenta coloca

notas ao pé de páxina onde fai aclaracións sobre termos que, en realidade, descoñecemos. Son proposicións loxicamente análogas, que redundan na estrutura A=A (como a nota once onde se asegura “Porque nós somos, como direi, como somos” (1986: sp)) ou comentarios que, a propósito, recordan a ausencia dun tema de discusión (“Procuraremos não nos desviar desta linha de rumo, que encerra assuntos inesgotáveis, de amplíssimo interesse, e que, apesar de profundamente estudados, oferecem ainda ao investigador a sedução caprichosa dos seus enigmas. Cf. Op. Cit...” (1986: sp)). Así, temos unha linguaxe afastada dun único significado (terminamos o texto sen coñecer cal é o verdadeiro tema), mais que imita un texto lóxico con palabras. Talvez se o autor colocase un discurso con palabras, o grao de reflexión sería moito menor, xa que estamos habituados a ler numerosos discursos que non representan nada para nós e sobre os que non prestamos maior atención. Porén, o feito de ter un discurso ausente, de non ter unha linguaxe fai que se esperte a nosa curiosidade e que reflexionemos sobre ese texto que temos ante nós, así como sobre certos comportamentos normativos.

De outro modo, as palabras tornam-se o próprio instrumento visível e audível da fractura da consciência subjetiva e objetiva e, deste modo, da incerteza e da intolerabilidade de viver. Mas calar-se como acto de simples omissão da palavra pode também tornar-se instrumento visível e *audível* da incerteza e da intolerabilidade de viver. Falar da insuficiência das palavras por meio das palavras, ou recusar-se a falar da insuficiência das palavras por meio das palavras são dois procedimentos unilaterais, fracturas, requiem impotente para a impotência do edifício lógico-simbólico que o ser humano construiu (Pimenta 1978: 184).

Á hora de escribir un discurso, hai unha serie de pautas que se deben respectar e unha serie de marcadores discursivos e de elementos que socialmente se pactan como características dun discurso. Aquí, desautomatízase esa linguaxe e, con ela, póñense en dúbida tamén as normas sociais que o rodean.

Outro texto de Pimenta que ten como obxectivo reflexionar sobre os nosos usos lingüísticos é o de “exercício demonstrativo” (1990: 47), onde Alberto Pimenta parodia a prototípica linguaxe explicativa, chea de deícticos e marcadores discursivos de explicación:

A situação é esta: a situação é esta. a situação é isto: isto é a situação. Isto é: a situação. Isto é: tudo isto. Tudo isto é: uma maneira de estar: isto é: a situação. A situação é uma maneira de dizer: isto. outra maneira de dizer isto: é dizer: isso. Tudo isso é: isto: uma maneira de estar. Outra maneira de dizer: isso: é dizer: aquilo. Aquilo que é outra maneira de dizer: a maneira de estar. Aquilo que estamos é: a situação: aquilo que somos nós em relação ao que não somos é a situação: isto é: isto (1990: 47)

O título é, ao mesmo tempo, literal e irónico. Literal, porque o texto está, efectivamente, sobresaturado de pronomes demonstrativos; e irónico, porque a maior parte dos deícticos fan referencia a outros deícticos, creando unha cadea de elementos que remiten os uns para os outros. No fondo, o único que podemos destacar é que a maneira de estar no mundo é “aquilo que somos nós em relação ao que não somos” (1990: 47). De forma que este conxunto de deícticos serven para pensar sobre a nosa posición no mundo, o que somos e o que non.

Pimenta ensínanos a ler o poema dunha nova forma, pero, antes diso, ensínanos a desaprender como ler un texto automaticamente e como activar novos mecanismos de reflexión. O tema da desaprendizaxe é, de feito, unha constante na obra do autor. Xa en 1982, respondía así a unha entrevista:

Nasci há quarenta e dois anos. Como não existe o direito explícito ao analfabetismo, que eu acho que seria um direito do homem como outro natural, fui para a escola, ensinaram-me uma data de coisas. Começaram-me a ensinar, nessa altura, muito cedo, e durante cerca de quinze, dezasseis, dezassete anos, ensinaram-me muitas formas de comportamento e muitas coisas acerca da vida, que me foram complicando cada vez mais a vida, dificultando-me. Foram-me afastando dela. Viajei bastante. Viajei, estive em África, estive em vários países da Europa, principalmente na Alemanha, onde passei um tempão. Dezasseis anos, numa idade em que isso é importante, quase metade da vida. E a partir de uma certa altura, nesse país onde recomecei a aprender outra data de coisas, como se fosse outro bebé e tivesse de recomeçar pela escola e por tudo isso... A partir de uma certa altura decidi começar a desaprender essas coisas todas que me ensinaram. Naturalmente comecei pelas últimas que são as mais fáceis e estou em pleno processo de desaprendizagem e espero, tendo tempo para isso, levá-lo a bom termo durante a minha vida. (Pimenta 1980: 0 min 55 seg)

Pimenta critica aquí o tipo de educación ofrecida, unha educación neoliberal, pragmática, baseada na lóxica dun mundo que el non comparte e feita co obxectivo de responder continuamente á función da utilidade para o mundo capitalista. Como asegura Cardoso (2016: 45), esta desaprendizaxe pode ser entendida como unha forma de liberación e de ameazar á lóxica estipulada. Alberto Pimenta tenta demostrar que a aprendizaxe das normas impostas non desemboca na liberación, senón na escravitude e que só a ruptura da coherencia é a que nos pode facer libre. Un clarísimo exemplo disto é o poema titulado “Civildade” (1990: 175). Alí temos un home a ditar diferentes normas de civildade a unha muller. Estas inclúen non tusir, esberrar, chorar, cantar, eructar ou cagar: “e quando estourar/ que seja devagarinho/ e sem incomodar, ok

madame? / ok, monsieur” (1990: 175). Así, as normas impostas pola lóxica conducen á represión e, como se intúe na resposta da muller, á submisión e resignación por parte do aprendiz, que nin cando sobrepasa os seus límites, debe abandonar a norma. Polo tanto, o camiño da liberación é a destrución das normas e a creación dunha nova forma de vivir (tamén poeticamente).

Para Antón Reixa, desaprender significa tamén destruír os coñecementos sobre un mundo anterior e crear unha nova forma de aproximarse a un texto. Consiste nunha quebra do sentido, en desaprender un mundo lóxico co cal non se sente identificado. Como texto introdutorio do libro de artista que Reixa fixo xunto aos pintores Menchu Lamas e Antón Patiño, encontramos o seguinte título: “non somos responsables dunha educación monoteísta” (Reixa 1992: 59). O poema continúa dicindo: “é mellor ser conscientes de que lle debemos mais/ ós forros dos libros forrados/ ás clases de debuxo e historia da arte/ é mellor lembrar unicamente da TV dos sesenta/ os ‘cuadrados’ de cando se cortaba e fallaba o ‘poste’”(1992: 60). De feito, a ruptura cun modelo educativo imposto e marcado polos valores cristiáns aparecerá frecuentemente na obra de Reixa, xa desde os seus inicios en Rompente. Henrique Monteagudo asegura sobre Rompente que “[e]sta ruptura do senso (...) ten á súa vez un novo senso sinsentido: desvelar impudicamente o caos estrutural do que vivimos, imaxinamos, inventamos ou finximos vivir, rachar o veo racional que o esgocha” (1987: 9).

3. Poesía política?: da resistencia lingüística á resistencia sociopolítica

As poéticas de Alberto Pimenta e Antón Reixa teñen como foco un traballo coa linguaxe que nos obriga a dudar ou a cuestionarnos diferentes usos que temos automatizados. Con estes mecanismos, o que estes autores pretenden é que nos reapropriemos da nosa linguaxe e que non esteamos silenciados na sociedade. Pimenta e Reixa fan ver que os que non son donos das súas propias palabras non teñen voz propia, senón que están a repetir un discurso alleo, imposto e creado, en moitas das ocasións, precisamente para evitar que cada un poida expresarse a través da súa propia linguaxe. Tendemos a crer que a lingua é libre e que dicimos sempre o que queremos, pero lonxe da verdade, a lingua é case sempre un elemento de represión e unha forma de minar as nosas probabilidades de liberación:

a poesia inculca a idea de que a palabra é libre e de que a lingua é partilhada por todos, quando não há opressão maior e mais infame que a da lingua [...] assim mesmo quando o objecto representado é aparentemente a denúncia dum estado de opressão (o recreio dos presos, p. ex.), dá-se a nível estético, isto é, de *gozo* simbólico, conciliação da consciência ‘superior’ com o mundo real em vários graus, todos os objectos artísticos sancionam a opressão (Pimenta 1992: 50).

Debemos ser conscientes de como a lingua pode tanto dominarnos como liberarnos. Oprímenos cando non a posuímos e repetimos inconscientemente discursos que anulan a nosa capacidade de expresarnos. Somos, entón, vítimas dun sistema lingüístico imposto, perdemos a nosa voz e somos silenciados.

Son moitas as obras literarias que teñen alertado sobre a importancia de sermos donos da nosa propia linguaxe como forma de impedir unha dominación por un órgano de poder. George Orwell foi, talvez, un dos máis claros, coa imaxe dun dicionario de palabras prohibidas que o réxime do Gran Irmán realizaba para mellorar o control sobre a poboación. Pero tamén outros, como Saramago, naquel poema-versicular dos seus inicios, *O ano de 1993* (1975), describe como o dominio da cidade se impón tamén no campo lingüístico, pois “havian sido esquecidas as palavras que exprimiam indignação e cólera” (Saramago 1987: sp). Demóstrase, entón, que a lingua é unha das maiores ferramentas de dominación dunha sociedade.

Queda, polo tanto, procurar a vía de liberación que tamén nos pode dar a palabra. Esta pasa por reapropriarnos da nosa linguaxe, ser donos e propietarios dos seus usos. Para Reixa, “a possibilidade de empoderamento social, civil, comeza por nomear as cousas, por unha desinibição verbal. A primeira arma que tes para impugnar o sistema é a palabra” (2018: 1h 3min 9 seg). A palabra é un arma que ten que ser entregado ao pobo, liberada de tódolos órganos de poder e da falsa aparencia de liberdade para impedir que poidan usala para silenciar unha sociedade. Ser conscientes da lingua como unha arma tanto de opresión como de rebelión é unha forma de resistencia. En 2012, interrogado Alberto Pimenta acerca da resistencia na poesía, respondeu que, no poético, hai dúas formas de resistir:

parar, deixar de olhar para o que está à vista, ou então olhar, ver, e não aceitar. Não resistir será então persistir no caminho, o qual, como é próprio dos caminhos, foi já traçado anteriormente por quem traça os caminhos e as respectivas pontes (neste caso, pontífices). Resistir é não seguir esse caminho, optando ou por virar-lhe as costas, ou por enfrentá-lo. E, tratando-se de poesia, é no contorno da palavra que tudo se passa. Creio que a poesia, como acto de busca da verdade subjectiva (a ciência é que busca a verdade objectiva), terá

de fazer sempre uma dessas duas escolhas: virar as costas ao visto daqui, para manter outros vislumbres, ou seguir mas opondo-se, sempre pela palavra,(...) (Pimenta 2012: sp)

O poético é un continuo resistir contra unha sociedade coa que non se sente identificado, pero que pretende disciplinalo. A poesía ten que rebelarse contra o que outros esperan del e contra o que os demais fan, non seguir ningún camiño imposto, senón crear un propio. E todo isto acontece no ámbito da palabra. É a linguaxe a forma que ten o poeta para liberarnos da opresión lingüística na que vivimos. Así, en palabras de M^a Irene Ramalho, o acto poético de Pimenta (extensible tamén a Reixa) é un facer que vai desmembrando a lingua, desfacéndoa palabra a palabra, sílaba a sílaba, son a son (Ramalho 1994: 201) ata que consegue liberala de todas as ataduras que a oprimen. A opción de resistencia a través dun hermetismo da forma proposta por Adorno, xa non parece ser válida, especialmente nun contexto de poesía como a destes autores, tal e como explica Rosa Maria Martelo (2013: 48). Parece que a solución pasa por devolverlle a voz aos que a perderon e facer que todos teñamos capacidade para reflexionar sobre a nosa propia lingua, ao mesmo tempo que o poético sinala de forma crítica, subverte e deconstrúe aqueles discursos de poder.

Vista a importancia de facer que nos (re)apropriemos do noso idioma, pode xurdirnos algunha dúbida: estamos ante unha poesía política? Cal é a función desta poesía? É un caso de poesía útil e reaccionaria?

Tanto Reixa como Pimenta van reflexionar sobre esta cuestión e chegan á idea de que a arte non ten que falar explicitamente de política para selo, xa que o feito de facer reflectir á sociedade, pode ser considerado como unha forma de imporse ao discurso dominante e provocar unha resistencia na sociedade. O grupo Rompente, no seu manifesto *Fóra as vosas sucias mans de Manuel Antonio* explica que, ante a idea burguesa de asumir que hai unha diferenza entre cultura e política, só resta unha actitude de compromiso “que nada ten que ver coa escolástica da literatura de compromiso ou literatura social” (1998: 91). A poesía panfletaria consistiría en facer textos planificados, que partisen dun certo programa político prefabricado, algo que, como xa quedou explicado, non ten nada que ver co tipo de arte que tanto Reixa como Pimenta fan. O grupo poético continúa dicindo:

Temos, así, o artista comprometido coa súa obra que non quere saber de política, o artista que non quere contaminar a súa obra coa política pero que acepta o seu rol de intelectual-figura social e que dende a súa perspectiva ilustrada intervén nas “ cousas culturais e políticas”, e o místico que sente a súa obra como compromiso de intervención política (1998: 91).

En Reixa, a poesía é política desde o momento en que o propio idioma ten que ver co combate e coa resistencia política (1996: 78), parte dun compromiso de devolvelle a lingua ao pobo e de que haxa capacidade de intervención nas decisións tomadas polos diferentes órganos de poder. Tamén porque é unha poesía que sinala aqueles aspectos máis deficitarios da sociedade burguesa e que deberían mudar; e ademais, porque nos fai conscientes do poder da nosa voz dentro da sociedade e nos devolve as ferramentas para poder ir en busca dunha sociedade mellor. Isto é moi diferente a facer unha poesía útil, que xira arredor dun concepto político ou dunha determinada ideoloxía. A súa poesía non é arte panfletaria, só é unha poética creada desde a concepción de que a poesía parte do pobo e non dunha elite ilustrada e burguesa. Para Reixa (1996: 74) os escritores non deben facer arte política, entendida esta como a transmisión dunha determinada ideoloxía, pero iso non quita que non poidan ter certas propostas, xa que a política somos todos.

Pola súa parte, Pimenta cre que a poesía nunca podería ser arte útil polo simple feito desta non ter unha utilidade específica. Na introdución ao estudo da literatura portuguesa realizado por Stegagno Picchio, o autor manifesta un malestar polo oficio literario ou, como mínimo, pola forma en que se impuxo a idea da pragmática, da literatura como algo útil (1978: 11-12). Para Pimenta, a literatura non ten unha *función* clara, nin sequera a de recuperar un pasado ou de permitírnos facer unha viaxe no tempo. Todo este tipo de cousas poden suceder como algo secundario, pero non son o porqué da literatura, que unicamente ten a capacidade da “congenialidade”:

Essencial para o leitor é descobrir, por trás da solidez e da subtileza dos processos, a congenialidade com que podem revelar-se os factos poéticos, *nem servindo-se deles para apoio de um intuito teórico, nem pondo-se humildemente ao seu serviço*. Esta é a lição. Congenialidade apenas, ou seja, o adequado conhecimento que uma consciência como a nossa pode querer ter desta literatura, desta poesia. (1978:17)

É dicir, a *función* da poesía está en retirar aqueles coñecementos que nós queremos ter dela, en completar a experiencia do lector coa experiencia que os textos nos ofrecen. O poético, a arte en xeral, non ten unha función preestablecida, pero pode tela para cada lector. Todo depende do que cada quen queira aproveitar dela. No ensaio “Reflexões

sobre a función da arte literaria”, recollido en *O silencio dos poetas*, Alberto Pimenta completa esta liña de pensamento recoñecendo que talvez a poesía ten unha función: “criar perspectivas novas, pondo en cuestión o dogmatismo da perspectiva oficial: metafísica, política ou científica” (1978: 39). Baixo esta perspectiva, parece difícil que Pimenta entenda a literatura como arte útil ou panfletaria, é dicir como un medio que só serve para transmitir unha idea política ou facer campaña a prol dunha ideoloxía, pois considera que serve xustamente para o contrario, para a creación de novos sentidos e novas perspectivas de análise que poñen en dúbida a idea dunha única verdade. De novo, ao igual que acontecía con Reixa, hai unha vontade de denuncia, de intervención sobre as inxustizas da sociedade, sen que isto chegue a converterse nunha arte panfletaria. Pimenta asegura en *O silencio dos poetas* que “a arte esteticamente emancipada está com efeito fora de qualquer ideologia apriorística. Na verdade, ao nosso nível de consciência, uma arte esteticamente emancipada não poder deixar de ser o silêncio, uma forma qualquer de silêncio, mesmo daquele silêncio que fala” (Pimenta 1978: 102).

Polo tanto, ningún dos dous autores ten como obxectivo facer unha arte útil, que se use como forma de transmitir unha certa ideoloxía política. Iso non significa que non consideren que a arte pode servir para poñer en evidencia os defectos dunha sociedade e ir en procura dunha nova forma de establecer relacións, de forma que se lles devolva a palabra aos silenciados e se poñan en evidencia os mecanismos de opresión. Jacques Rancière, na súa reflexión *Sobre políticas estéticas* (2012), considera que a arte é un actor político precisamente por esta capacidade de re-configurar os roles de dominante e dominio, dando un papel activo a aqueles que só eran meros figurantes na escena política:

La política sobreviene cuando aquellos que “no tienen” tiempo se toman ese tiempo necesario para erigirse en habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite perfectamente lenguaje que habla de cosas comunes y no solamente un grito que denota sufrimiento. Esta distribución y esta redistribución de lugares y de identidades, esta partición y esta repartición de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje constituyen eso que yo llamo la división de lo sensible. La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que animales ruidosos. (Rancière 2005: 18-19)

O autor reconece así, que a estética da política consiste nunha “creación de disensos” (2005: 18-19) e non na “estetización da política”, idea xa exposta por Walter Benjamin.

Este é, polo tanto, o valor político que existe nos textos de Reixa e Pimenta. A capacidade de redistribuír os axentes e os espazos políticos, en devolverlle a voz a aqueles que a perderon, en convertelos en suxeitos con capacidade para intervir tamén na sociedade, apuntando para os seus defectos, procurando un novo contexto sociopolítico galego e portugués. Así, podemos afirmar que estamos ante dous casos de poesía política, que non útil ou panfletaria.

4. O poético como macrosintaxe alternativa

Desaprender implica tamén a ruptura cun imperativo loxicista que se dirixe cara a unha nova forma de aprender a ler un texto. Unha das maneiras de facelo é a través da destrución da sintaxe e do primado loxicista de ver o mundo. Para Pimenta “este proceso de destruição é un paso na via do silencio ‘que fala’, pois a des-figuração da anterior trans-figuração da realidade mostra tudo quanto por meio do sistema mimético-mitológico de representación havia sido ocultado ou omitido” (Pimenta 1978: 151). Esta é, *grosso modo*, a proposta da que parte tamén o poemario *Historia do Rock and roll* de Antón Reixa, que nos conduce ata un cemiterio de coches vellos onde se acumulan os restos dos vehículos, un escenario de destrución que simboliza un mundo lingüístico e unhas prácticas normativas que xa deixaron de existir:

Neste cemiterio de coches os materiais foron chegando tamén por circunstancias diversas. A lectura pode avanzar entre a chatarra lingüística como quen busca unha peza en bo estado, ou pódese preferir ir xuntando os restos dos coches, dos textos por marcas ou modelos. En calquera caso todo material lingüístico é sempre reutilizable. (Reixa 1992: 11)

Antón Reixa sitúa o lector neste depósito de chatarra, onde en vez de pezas metálicas, se encontran restos de discursos. A linguaxe é igual ca os coches en desuso, está dividida en pezas inconexas e xa non é posible saber que parte pertence a cada texto. Todos os discursos, fosen populares ou elevados, poéticos ou vulgares, encóntranse no mesmo depósito de lixo, ao igual que as pezas dun Mercedes Benz conviven nun cemiterio de coches coas dun vehículo de baixa gama. As palabras están, a maior parte das veces, segmentadas ou sesgadas, e en varios casos, só quedan delas restos que son usados

como elementos cos que poder construír novos sentidos. Como di o autor, o material lingüístico é sempre reutilizable, de forma que novas combinacións producen novos discursos (coherentes ou non, mais iso non importa porque as normas que rexían tanto as prácticas discursivas como as relacións sociais convertéronse en ruínas). Entre os restos de chatarra están “as voces de Luis de Camões [sic], Sara Cide, Otero Pedrayo, Juan Carlos I, entre outros” (Reixa 1992: 11).



Imaxe 5. Fotograma de *Salvamento e socorrismo* (1986)

O primado loxicista do mundo anterior caeu, de forma que se abre o camiño cara a unha nova configuración do texto e da realidade. O traballo do poeta aquí xa non é o de recrear unha estrutura prefixada, senón que, tal e como explica Arturo Leyte (1992: 79), chegamos a ela a través de momentos, perspectivas, materiais e acontecementos. O encargado de reunir todos estes fragmentos e de darlle un novo significado é o poeta. Así, como continúa argumentando Leyte, no contexto do cemiterio de coches, Reixa xa non é o poeta-creador dunha estrutura, senón o poeta-*bricoleur*⁵ que recolle e xunta os restos daquel cemiterio lingüístico ata acadar unha nova estrutura de poema. Facemos agora o camiño desde o acontecemento ata a estrutura e, a través dun repertorio limitado de materiais (os restos lingüísticos), chegamos a un conxunto ilimitado de significados.

⁵ Palabra usada por Levi-Strauss no seu recoñecido estudo *O pensamento salvaxe* (1964).

O poeta-*bricoleur* leva a nosa atención cara ás múltiples opcións de sentido que presenta un mesmo poema e solicita a nosa colaboración para completar os significados. A idea de recoller materiais heteroxéneos e integralos sobre unha mesma superficie recorda tamén ao proceso do *collage*. Estaríamos neste caso ante unha colaxe literaria, nun sentido de citación e que Béhar define como

composition littéraire formée d'éléments divers, prélevés dans un texte préexistant. On distingue: Collant, le texte, intégral ou partiel, qui fait l'objet d'une manipulation littéraire; Collé, le texte qui reçoit une partie de texte emprunté; Collage, désignant à la fois le procès qui consiste à sélectionner un texte, le découper et le restituer ailleurs, ainsi que le résultat de cette action. Si le collant figure inchangé dans le nouveau contexte, on parlera de "collage pur" (Aragon); s'il est modifié par inversion de termes, suppressions ou adjonctions, on le nommera "collage transformé"; et auto collage, s'il s'agit de la reprise d'un même texte ou, par le même auteur, d'un fragment antérieur. (Béhar 1988: 184)

Para Antón Reixa “a cuestión é pór todo o material espontáneo e heteroxéneo que se vai recollendo en función poética da forma máis salvaxe e natural posible o que comporta necesariamente a máis criminal manipulación” (Reixa 1998: 43). En efecto, o poeta é un *bricoleur* que recolle materiais diversos e xoga a combinalos e organizalos, facendo un exercicio de colaxe poética. Crea, con eles, unha estrutura, aínda que o resultado sexa un texto poroso, onde as pezas non chegan nunca a crear unha unidade uniforme. Cada un dos fragmentos que compón o novo poema é identificable e aberto a múltiples interpretacións, xa que, ao perder o seu significado orixinal, permite que lle deamos diferentes sentidos. Polo tanto, no videopoema *Salvamento e Socorrismo* (1984) vemos a un Reixa-*bricoleur* que camiña entre os restos do cemiterio de coches, mentres se escoita unha voz a recitar un poema composto por fragmentos heteroxéneos e separado pola sílaba “zas” (que pode ser tanto a onomatopeia dun látego como a do lanzamento dun obxecto):

o silencio dos cemiterios ZAS é coma os fetos de chumbo ZAS ós paxaros
non ZAS si á mosca tse-tse ZAS as flores ZAS só as de plástico ZAS
pero a primavera ZAS é aínda peor ZAS o silencio dos cemiterios ZAS é
coma o sorriso de chimpancé ZAS o cerebro ZAS está feito de champi
ñóns ZAS os nervios ZAS son coma os tirantes ZAS a primavera ZAS é
aínda peor ZAS o silencio dos cemiterios ZAS é coma os fetos de chumbo
[...] (Reixa 1992: 12)

Tamén atopamos esta idea da colaxe e do poeta-*bricoleur* na obra de Alberto Pimenta. A modo de ilustrar isto, podemos usar o texto “Metástase I”, que foi presentado en abril de 1986 en Funchal, durante un Colóquio Imaginário do Espaço (1990: 319). Alí

Pimenta presenta dous sonetos que, aparentemente, non teñen relación entre si. O primeiro é un famoso soneto de Camões, que reflexiona sobre o amor e a morte (1990: 319), mentres o segundo é un novo texto que non coñecemos e que non sigue as regras de ritmo ou rima tradicionais. Poñamos como exemplo o primeiro terceto das dúas composicións:

TRANSFORMA-SE O AMADOR NA COUSA AMADA
POR VIRTUDE DO MUITO IMAGINAR:
NÃO TENHO LOGO MAIS QUE DESEJAR
POIS EM MIM TENHO A PARTE DESEJADA.
(1990: 320)

OUSA A FORMA, CANTOR! MAS SE DA NAMORADA
NUA D'IMAGEM, TIDO RIO POR VIR TU
NÃO TENS, OH JOGA, SEM QUE IDE
IA E MENTE PASSEM, ADMITO, D'HARPEJO.
(1990: 321)

Como se pode apreciar, o segundo poema intégrase polos mesmos elementos ca o primeiro, mais o resultado é ben distinto: pérdese a rima, muda o ton e cambia tamén o tema deste terceto. Tómase como referencia o poema de Camões, destrúese e úsanse as súas pezas lingüísticas para crear un texto novo. Así, o poeta-*bricoleur* Pimenta reúne os diversos fragmentos e combínaos producindo un texto ben diferente, que xa non remite para un significado tan claro, como o da reflexión sobre a vida, a morte e o amor, senón que coloca o foco na propia linguaxe. Este proceso que acabamos de ver do poeta-*bricoleur* e o resultado final do traballo poético é explicado da seguinte forma por Alberto Pimenta:

tentar encaixes, tentar encaixes de fragmentos com fragmentos, isso sim. há que deixá-los... uns com os outros: deixá-los copular, juntar-se, sempre em novas posições, como a lola recomendava, e por que não a beatriz? e sem dúvida mallarmé.

é isso: os adicionais bem como os penúltimos metafísicos mais não precisam, para chegar a uma arte sua, que pôr pelas próprias mãos a copular todos esses fragmentos de corpos rituais nascidos a séculos de distância, mas feitos os uns para os outros (...) ânsia de promiscuidade cada vez mais intensa para o *work in progress* final: O WORK IN PROGRESS PARA A ABOLIÇÃO DO WORK IN PROCESSION!
(Pimenta 1990: 255).

Isto é, o poeta xunta as pezas daqueles discursos lingüísticos xa destruídos e xoga a combinalos, a crear novos sentidos e novas mesturas, mais é o lector o que decide outorgarlle, no fin, un ou outro significado. Pimenta chega á idea do poema como un

traballo continuo, un conxunto dun todo incompleto, unha mestura de múltiples fragmentos que se unen entre si. Por iso é sempre un poema inacabado, que está continuamente a crear novas mensaxes. E é así, con este *work in progress*, como estes dous artistas rexeitan a idea dunha poesía pasiva, acrítica e institucionalizada (*work in procession*, en palabras de Pimenta) para pasar a un traballo que esixe a implicación do lector. Así, estes poemas diríxense a crear unha conciencia social. A crítica ao primado loxicista pasa por propoñer unha alternativa nas normas textuais e sociais, á necesidade de resistir a unha lóxica pragmática e mercantil que se impón en todos os ámbitos da vida. É unha forma de ensinar a desaprender as normas dunha tradición imposta.

5. Acción e reacción: o poético e o lector/a

5.1 Acción

Esta nova concepción poética que nos presentan Alberto Pimenta e Antón Reixa difire do tradicional concepto de poesía. Non obstante, o poder do poético non ten que ver só co discurso producido, senón co paso do discurso ao acto. Isto é, de apoderarse dos discursos e pólos en movemento. Como sinala Alberto Pimenta, o feito de poñer a poesía en movemento é unha constante durante toda a historia da literatura: xa o fixeran, por exemplo, os concretistas devolvendo a visión do material (1990: 335). Pero Pimenta quere ir alén e facer que a poesía se torne *actuante* e experimentada. “Para isso convém julgá-la, mas não basta julgá-la, é necessário experimentá-la” (1990: 335) porque “Tudo, no seu movimento, fala de si e por si” (1990: 335).

Hai varias formas en que os poemas tanto de Reixa como de Pimenta se converten en *actuates*. En primeiro lugar, esta poesía sae do papel a través da linguaxe intermedial que os autores usan. As *performances*, os recitais, as exposicións ou os vídeos convértense nos mellores aliados dos poetas para facer que o seu discurso non diga, mais actúe. Os textos abandonan a súa unilateralidade para converterse nun diálogo entre artista e receptor. Importa tanto o que o poeta di como as reaccións do seu público. Pasamos do discurso a un concepto de poético convertido en acción-reacción. Un exemplo disto encontrámolo entre outros lugares, nas primeiras follas do libro de Antón Reixa *Historia do rock and roll*. Xunto a unha breve explicación do que o lector se vai encontrar nas súas páxinas, o poeta explica como se debe facer a lectura oral do poema,

de forma que pasa de ser un discurso só escrito para transformarse nun discurso en movemento:

Na reprodución oral deste poema intervirán dous recitadores, o segundo deles recitará as partes do poema situadas á dereita dalgunhas páxinas. En banda magnetofónica reproducirase o texto da primeira páxina que se continúa ó pé das seguintes e na páxina final. (Reixa 1992:11)

Neste exemplo, o poema abandona a súa condición de discurso para transformarse nunha obra viva, en movemento, que a través das distintas voces das lecturas vai xerar novos elementos do texto. É unha poesía experimentada e vivida, unha acción en vez de só un conxunto de palabras, pois intervéñ no espazo público, apoderándose del e alterándoo. Transfórmase en todo un acto comunicativo, que vai crear unha reacción distinta no receptor.

En segundo lugar, a poesía é acción porque intervéñ na sociedade colocando o foco sobre aqueles aspectos máis desagradables dunha nación. A arte convértese nunha arma. Os autores verten na súa poesía o seu descontentamento coa sociedade actual para así provocar unha reflexión no lector. O poético convértese en artefacto lingüístico. É esta unha forma de resistir á homoxeneización, de liberarse das normas da sociedade comercial, capitalista e lóxica coa que non se senten identificados. A loita contra o mundo a través da linguaxe é a loita contra a lóxica desta sociedade e contra as normas que rexen o seu mundo. O poético é acción, entón, porque se usa como forma de alterar tanto o sentido tradicional de poesía como o discurso institucional e ortodoxo que nos oprime como sociedade. É por isto polo que Carlos Nogueira considera que hai en Pimenta unha recuperación do papel do poeta como satírico ou como o encargado de colocar un ollar negativo sobre os erros da sociedade (2004: 427), idea que tamén podemos aplicar a Reixa. A orixe do termo latino *sátira* está relacionado con *satura*, que fai referencia a un plato cheo de diferentes alimentos e que procede de *satur*, -a, -um, que significa ‘recargado, repleto ou abundante’. Desta forma, segundo apunta Highet no seu estudo *The Classical Tradition* (1957: 303), os textos satíricos son o espazo no que se encontran todos os elementos que o discurso hexemónico deixa fóra: o cómico, o feo, o grotesco, o material e o obsceno. Como continúa a argumentar Highet, o xénero da sátira ten as súas orixes coas saturnais romanas, que estableceron, dalgunha forma, as características do xénero que chegou ata a actualidade. Porén, a necesidade da

parodia e de subverter os valores hexemónicos existe desde o comezo das civilizacións. Peter Sloterdijk, no seu famoso texto *Crítica de la razón cínica*, fai referencia a aparición de Dióxenes como un momento importante para o comezo dunha liña de resistencia poética e ideolóxica:

La aparición de Diógenes señala el momento dramático en el proceso de la verdad de la temprana filosofía europea: mientras la «alta teoría» a partir de Platón corta irrevocablemente los hilos para una encarnación material, para con ello entretener los hilos de la argumentación lo más densamente posible y así lograr un entramado lógico, emerge una variante subversiva de teoría inferior que exagera la encarnación práctica de su doctrina hasta convertirla en una pantomima grotesca. El proceso veritativo se divide en una falange discursiva altamente teórica y en una tropa de guerrilleros satírico-literarios. (Sloterdijk 2003: 176)

Dióxenes responde á linguaxe do filósofo coa do pallaso (Sloterdijk 2003: 178), polo que se produce unha subversión dos valores. Así, a sátira, lonxe de louvar entes inmateriais, procura a comicidade a partir de inverter a orde común das cousas e de rebaixar os ideais que se exaltan durante os discursos hexemónicos. Dentro da literatura galaico-portuguesa, non se deben esquecer as cantigas de escarnio e maldicir, que, sen dúbida, se presentan como unha das principais mostras da sátira na Península Ibérica e cuxos textos pretendían colocar o foco sobre os vicios da súa sociedade. As cantigas de escarnio e maldicir, a diferenza das de amor e de amigo, non van exaltar as virtudes e a beleza do destinatario, senón que van representar os seus defectos morais e físicos e tornalos máis grandes a través da parodia e da caricatura. Trazos estes que encontramos constantemente nas obras de Alberto Pimenta e, sobre todo, en Antón Reixa, quen declarou en varias ocasións que este é o ideal poético ao que aspira e o que o levou a titular un dos seus libros, precisamente, *Escarnio* (1999).

Polo tanto, aínda que non teña sentido considerar a Pimenta e Reixa como dous poetas unicamente satíricos, xa que de novo, sería categorizar o que non pode ser reducido a unha simple etiqueta, é posible afirmar, como fixo Carlos Nogueira, que hai numerosos puntos en común con estes artistas e a tradición da sátira, xa que comparten o ollar negativo sobre certos costumes da sociedade en que viven coa intención de que o lector reflexione sobre eles. En consecuencia, podemos afirmar que en Reixa e Pimenta o poético pretende procurar unha sociedade mellor e tentar implicar ao receptor, sorprendelo a través dunha linguaxe metadiscursiva e facer que a poesía o faga reflexionar sobre a súa posición no mundo.

5.2 Reacción

Todas as accións teñen reaccións. Esta poesía, transformada en experiencia, precisa dun receptor, dun lector capaz de captar o movemento e a transgresión da obra de arte. A grande función do poético en Pimenta e Reixa recae, como acabamos de ver, no lector ou no receptor. Ten que ser a persoa que recibe o poema a que decida darlle o valor poético que merece o texto, quen decida reaccionar ante as accións provocadas por estes poetas-*bricoleurs*. Así, esta poesía ten que procurar un novo tipo de receptor, que decida liberarse da lectura pasiva do texto. O grupo Rompente, do que Reixa formaba parte, escribiu un manifesto titulado *Nós poetas coidamos* (1976), onde proclamaban a desaparición do público e a devolución da poesía ao pobo:

“(Toda arte necesita liberarse dunha elite educada, chamada “público”, que pronto deixará de existir, de maneira que a arte quedará totalmente soa, para morrer, a non ser que atope o camiño cara o “pobo”, é dicir, cara ós homes. Desta maneira a arte considerárase de novo servidora dunha comunidade que non tería cultura, senón que quizais sería cultura...)” (Rompente 1998: 88).

Reixa opón público a pobo, ter cultura e ser cultura. O primeiro é unha elite educada nos valores da sociedade lóxica e capitalista e que, polo tanto, trata a arte como mercadoría, eliminándolle calquera capacidade efectiva sobre a sociedade. Este tipo de lector é pasivo, non está interesado en reaccionar aos estímulos poéticos presentes na obra de Pimenta e Reixa. Así, neste contexto da sociedade mercantilizada “a poesía perde vitalidade converténdose en algo inoperante, que chega a uns poucos privilexiados” (1998: 87). Fronte ao público está o pobo, quen, se ben dentro desta sociedade mercantilista non ten acceso aos produtos culturais, é precisamente o que permite que exista a poesía. Son as clases traballadoras as que “fan posíbel calquera tipo de actividade artística” (1998: 87). Esta idea, de clara filiación marxista, está moi influenciada tamén polos principios estéticos do italiano Edoardo Sanguineti e será unha constante durante toda a obra de Reixa. Así, no prólogo de *Viva Galicia beibe* (1994), afirma que como “poeta en exercicio” escribe para a ‘xente’, “onde queira que ela estea” (Reixa 1994: 8).

Aínda que Pimenta non faga esta diferenza explícita entre público e pobo, tamén entende a necesidade de procurar un lector distinto, disposto a reaccionar e a liberarse,

porque o poema só adquire sentido no momento en que hai recepción (Rech 2014a: sp), así como a necesidade de afastarse do mundo cultural pasivo e acrítico. Segundo se recolle no libro *IV de ouros* (1992: 40), o día 14 de xuño de 1991, Alberto Pimenta fixo un *happening* na Feira do Libro de Lisboa, que consistía na queima do seu libro teórico *O silêncio dos poetas*. O acto foi recollido por *O Jornal*, que explicou como, no último día da Feira do Libro, Alberto Pimenta se presentou coa cabeza envolta nunha faixa branca e cun pincel escribiu nun cartel unha primeira mensaxe “BASTA LANÇAR UM OLHAR EM REDOR PARA NOTAR QUE NINGUÉM PERCEBEU QUE CHAMA CULTURA À CABEÇA ATADA” (1992: 40). Tirou entón un exemplar do seu ensaio e declarou

Tantos anos de que eu precisei para entender por que é que as aflitivas cabeças desse ramo da ordem chamado cultura *aprovaram* este meu livro porque embora ele vá contra cabeça atada, sempre é um acto de cabeça. Aprovando este e reprovando o resto, insinuam que eu podia ser um homem de cultura como eles; não perceberam que eu gosto mais de ser só um homem. Todos pretenderam sempre fazer da arte um modo de cultura, quer dizer, fazer duma liberdade do indivíduo uma virtude da sociedade. Até os próprios artistas, não só os filhos da puta confessos, desde Platão até Freud. Simbolicamente, isto é, pelo nome, estão todos aqui dentro. Que Deus lhes abra o reino dos céus: não faz mais que cumprir o que prometeu. (1992: 40)

E, a continuación, queimou o seu libro mentres exclamaba “agora que isto acabou, podéis ir ler outro. *Ite, poesia est*. O vosso destino é comer e cagar” (1992: 40).

Desta forma, Alberto Pimenta rebélase contra un mundo de cultura pasivo, institucionalizado e acrítico. E, en especial, contra a idea de converter a arte (libre) nun modo de cultura (atado a unhas normas). Queima o único dos seus libros aceptado por esta cultura de cabeza atada e distánciase del, convertindo así o seu ensaio en poesía, é dicir, nun concepto do poético *actuante*, que procura unha acción e unha reacción. Seguindo as ideas expostas por Pimenta, a arte é unha liberdade individual e non unha virtude social, como se pretende mostrar ao transformalo nun modo de cultura. Tal e como el explica en *IV de ouros*, o seu texto teórico era, no fondo, unha crítica á forma de tratar e entender o obxecto artístico pola tradición europea, mais “falava de disto tudo de modo tão discreto que os mais impotentes dos impotentes puderam servir-se dele em seu abono, o que foi um abuso e um desabono [...]” (1992: 49).

Xa no pequeno ensaio *Liberdade e aceitabilidade da obra de arte* (1976), Alberto Pimenta reflexionaba sobre a liberdade para a arte e a liberdade para o artista, que dá

lugar a dúas posicións dos creadores chamadas: principio estético (maior liberdade da arte pero menor aceptabilidade) e principio poético (menor liberdade da arte pero maior aceptabilidade) (Pimenta 1976: 11). Para Pimenta, se ben a liberdade na arte existe precisamente por estas dúas posicións, a aceptabilidade pasa, en moitos casos, pola institucionalización da arte, creando así un mundo de cultura oficial e unhas manifestacións artísticas alternativas e marxinais:

quando a luta deixa de ser entre a censura absoluta, como representante do poder establecido, e os produtores de arte, passa a travar-se então entre aqueles produtores que se desexan investidos de competencia oficial e aqueles outros que fazem cuestión de que non haja competencias oficialmente decretadas. Suponho que são estes últimos os que melhor representan o seu traballo e melhor o entendem, pois unha cousa é certa: a *liberdade* da obra de arte literaria implica, em certo grau, a sua *inaceitabilidade* de parte do poder establecido, ou da parte do público, ou, frequentemente aínda, da parte de ambos. (Pimenta 1976: 14)

Tal e como asegura Rosa María Martelo, o que Pimenta reafirma aquí é “que a arte implica unha margem de liberdade que a transporta para alén das fronteiras da súa oficialización (comercial, escolar, científica, crítica)” (Martelo 2013: 39). Pimenta subverte e manipula a súa propia obra, un texto que, erroneamente, foi aceptado por un mundo cultural que tanto Pimenta como Reixa non aceptan e co que continuamente van dialogar para deconstruílo e procurar, así, un novo concepto do poético.

A pasividade da sociedade para Pimenta refléxase tamén na pasividade do espectador da arte. Un dos momentos que mellor resumen esta oposición contra o público acrítico é unha pequena escena do programa que Alberto Pimenta realizou para a RTP, *Arte de ser portugués* (1978). Aparece un matrimonio a ver a televisión, onde está Pimenta falando. De pronto, o poeta portugués sinala a pantalla e diríxese cara o home, recriminándolle a súa pasividade como espectador e preguntándolle “O senhor acha que isto não diz respeito a si? Acha que diz respeito aos outros, não é? Como de costume! Diga, diga!” (Pimenta 1978: 18 min 30 seg).



Imaxe 6. Fotograma do programa da RTP *Arte de ser português* (1978)

En *Metamorfoses do vídeo* podemos ler un poema que ironiza sobre o concepto de opinión pública e a vacuidade á que fai referencia: quen é a auténtica opinión pública? Non será por acaso só unha estratexia dos discursos de poder para crear o efecto ilusorio de que as masas tamén poden ter opinión?:

numa sondagem da opinião pública
 apurou-se que
 a opinião pública
 coincide com a opinião pública
 e considera
 que
 a única opinião pública
 autorizada pela opinião pública
 é
 a verdadeira opinião pública
 isto
 ao contrário
 do que
 pretende fazer crer
 certa opinião pública
 a qual
 não coincide
 com a verdadeira opinião pública
 (Pimenta 1986: sp)

Tanto a poesía de Pimenta como a de Reixa son proxectos incompletos, un conxunto de fragmentos que os poetas reúnen baixo unha mesma estrutura, mais que non se

presentan ante o receptor como algo terminado, porque é este o que lles dá a capacidade de alcanzar multitude de significados. A estrutura que estes poeta-*bricoleurs* nos presentan non é definitiva, porque hai tamén unha parte do traballo que ten que facer o receptor desta obra poética. Cada un decide darlle un sentido que pode mudar con cada unha das lecturas diferentes que se ofrecen. O resultado é o dun poema que o lector ten que completar. Carlos Nogueira, a propósito da poesía de Pimenta comenta:

O receptor não pode deixar de se questionar quanto ao seu verdadeiro alcance, e de procurar a solução ou as soluções mais adequadas, no que parece corresponder ao estímulo principal do autor. Neste sentido, estamos perante uma poesia tendencialmente democrática pela pluralidade de leituras (contraditórias) que admite, embora, como é óbvio, não se possa turvar por completo a matéria ideológica autoral que a enforma na raiz (2004: 431).

Polo tanto, o poético non se produce só no momento en que a poesía se volve *actuante*, senón tamén no momento no que é recibida e que produce unha reacción no público. É esta reacción a que transforma o principio estético en principio poético. Coñecer as reaccións dos seus espectadores é indispensable para Alberto Pimenta, xa que é unha forma de saber como foron recibidos os seus actos poéticos entre os receptores. Talvez por iso o autor tomou nota en varias ocasións dos comentarios que os espectadores facían sobre algunhas das súas *performances*. Así, o libro *IV de ouros*, que recolle algunhas das súas *performances* máis importantes, como *Homo Sapiens* ou *Homo venalis*, reserva as páxinas finais para as reaccións dos asistentes, xa que son eles e as súas múltiples interpretacións as que lle dan sentido aos actos poéticos.

Pola súa parte, as reaccións dos receptores galegos aos actos artísticos de Reixa (en solitario ou como parte do Grupo de Resistencia Poética) foron irregulares, como asegura Henrique Monteagudo:

O público lector ou oínte non respondeu regularmente, reaccionando de xeito a miúdo contradictorio, desde un frío distanciamento que non entende, que non quer ou non sabe/non contesta, ata a identificación lúdica e xubilosa, e mesmo á sutileza nalgúñas adhesións intelectuais. Algúns dos seus recitais foron apocalipses comunicativas calidamente abrouxadoras, cun público case tan afervorado como nunha final en Balaídos, pola contra, ás veces son contemplados de esguello, ou cos ollos arregalados” (1987: 7).

Son varias as respostas que produce a poesía de Reixa e Pimenta. Talvez a máis inmediata é a da sorpresa e o desconcerto. En primeiro lugar, por causa da linguaxe

metadiscursiva que produce un total choque co que esperábamos e ata unha confusión á hora de entender o obxecto artístico que se presenta ante nós. Un lector pasivo, que tente aproximarse á poesía loxicamente, chegará á conclusión de que aquilo non ten cousa algunha de poético, xa que non hai un significado ou un único concepto para o que remita. Non obstante, como xa dixemos, este é o tipo de receptor que nin Pimenta nin Reixa queren para a súa obra. Non queren un público do mundo mercantilizado e capitalista. O que procuran é un receptor que responda ás súas accións coa reflexión tanto da linguaxe, como da sociedade que o rodea.

Xunto ao desconcerto, a seguinte reacción máis frecuente é a do efecto cómico. A comicidade é moi frecuente nas obras de Pimenta e Reixa ata o punto de que é unha das ferramentas principais que axudan a reflexionar sobre os continuos erros da sociedade galega e portuguesa. Explica Baudelaire que “para haver cómico, ou seja emanação, explosão, surgimento de cómico, tem de haver dois seres presentes; que é sobretudo naquele que ri, no espectador, que reside o cómico” (2001: 41-42). Así, este efecto cómico esixe a necesidade dun receptor que responda aos estímulos colocados por Pimenta e Reixa, un receptor que acepte o riso non como algo baleiro, senón como unha ferramenta de crítica. Tal e como explica Bergson (1993: 19-21), o riso é un xesto social e a súa función é a de perfeccionamento da sociedade. En certo sentido, preséntase como unha resposta grupal a unha determinada situación, non só dunha forma estética, senón co obxectivo de corrixir vicios e actitudes que non se corresponden co padrón social dun grupo (1993: 100), neste caso concreto, cos valores que Pimenta e Reixa consideran que debería ter a sociedade galega e portuguesa.

O cómico diríxese á intelixencia, mais non é unha intelixencia illada, xa que para encontrar algo divertido, debemos pertencer a un grupo e coñecer as normas sociais e o funcionamento del (1993: 19-21). Así, cando Reixa afirma “o tempo fábricano en suíza os emigrantes galegos” (1994: 164), debemos ter en conta certos elementos culturais que definen o funcionamento da sociedade galega, como as altas taxas de galegos que emigraron a Suíza durante a década dos 60 e que se converteron na principal man de obra das fábricas do país alpino, coñecido, á súa vez, pola fabricación de reloxos de alta gama. Só unha vez que sexamos capaces de descodificar estes elementos culturais, poderemos encontrar o efecto cómico do verso e a crítica social que subxace: a da ter que saír de Galicia en busca dun futuro mellor e acabar producindo o artigo máis

idiosincrásico doutro país, os reloxos suízos. O riso convértese, entón, nunha denuncia do drama da emigración galega, nun castigo que esixe que se corrixa este tipo de elementos. É por iso que, cando encontramos estes defectos en nós mesmos, tentamos ocultalos ou corrixilos (1993: 26), para evitar o castigo social que implica o riso.

E isto condúcenos á terceira das respostas á poesía de Reixa e Pimenta: a vergoña. En moitas ocasións é difícil separar o límite entre o cómico e a vergoña, pois, como fai ver Cardoso (2017: 227), todos nos podemos sentir reflectidos na súa crítica e todos podemos ser o obxectivo da sátira. De feito, ata os propios poetas fan constantes autocríticas sobre o seu papel na sociedade. Entón, o riso cumpre de novo a función de castigo, pois a través das nosas propias gargalladas, podemos facer autocrítica e ser conscientes de aqueles elementos negativos que hai en nós. De forma que o desconcerto, o riso e a vergoña nos permiten revisar certas actitudes propias coas que non estamos satisfeitos. Así, o perfeccionamento non procede só do exterior, senón da nosa propia reacción ante os actos poéticos.

6. A deconstrución do concepto tradicional do poético

Reixa e Pimenta coñecen á perfección unha tradición poética occidental coa que van continuamente dialogar, aínda que a maior parte das ocasións sexa como forma de subvertela ou deconstruíla. O concepto poético destes dous autores, distánciase, en gran medida, da noción tradicional de poesía, así como das producións dos seus contemporáneos galegos e portugueses e lígase cunha tradición contracultural ou anticanónica iniciada polas vangardas históricas a comezos do século XX.

Ata o de agora, xa se viron diferentes formas nas que Reixa e Pimenta rompen co concepto canónico de poesía, comezando polo carácter multimedial, seguindo polo tipo de receptor que procuran e rematando por tentar crear unha macrosintaxe alternativa. Pero tamén o fan a través de procurar novos obxectos poéticos, novos temas sobre os que falar e novas perspectivas. Antón Reixa deixa ver xa o seu interese por procurar un novo concepto do poético no prólogo do seu libro *Ringo Rango*. Alí, inclúese unha cita do escritor polaco Witold Gombrowicz (1958) onde se afirma: “Non teño demasiadas ganas de escribir iso, a literatura xa describiu demasiadas postas de sol, sobre todo a

nosa. Trátase doutra cousa. A vaca. ¿Como debo comportarme ante unha vaca?” (Reixa 1994: 9). Así, Antón Reixa distánciase dun ideal poético baseado na recreación de elementos sublimes e elevados e propónse escribir sobre os elementos máis comúns do noso imaxinario cotiá, como unha vaca, o aerobio, as festas populares, os fontaneiros ou as moscas tse-tse. Esta mesma postura é desde a que Alberto Pimenta decide escribirlle un poema dedicado a un tampón. O texto comeza como unha declaración de amor que nos conduce a pensar, nun primeiro momento que estamos ante unha *laudatio* á namorada:

Uma manhã, quando...
vê lá, não chores tanto,
meu casto lírio, terno lírio,
glória e martírio
do meu amor!

Seria amor ou destino?
se não fosse tão branco,
se não fosse tão fino...
(Pimenta 1992: 39)

Non obstante, é o seguinte parágrafo o que nos saca de dúbidas, pois lonxe de ser un canto ao *colligo virges* atopámonos co canto a un Tampax:

quanto a vi
por um fio: TAMPAX
literatura de cordel?
adeus rosa,
minha rosa,
não chores tanto
que o choro
descolora
a tua pele.
[...]

*Yet who would have thought the young lady
To have had so much blood in her?*
(Pimenta 1992: 39)

A idea de colocar como suxeito poético a unha muller menstruando é xa unha transgresión coa tradición lírica, pois o normal é que a amada sexa un ser etéreo e incorpóreo, que represente un amor puro. Reixa e Pimenta van buscar continuamente novas formas de representar as mulleres e novas temáticas que se afasten do tradicional poema de amor romántico. Se este se presenta nalgún momento, é para ser subvertelo,

transformalo ou ata parodialo. Cardoso, nun estudo sobre a representación feminina na obra de Alberto Pimenta destaca o seguinte:

Frequentemente, a pluralidade de estereótipos asociada ao universo feminino serve de punto de partida para a exposición de uma panóplia de valores morais profundamente contaminados. Desta forma, a desconstrução do papel social da mulher, quer pela erotización das súas accións (no mais trivial dos contextos), quer pola creación de una imaxe grotesca (aquando da mais corrupta situación), permite que a poesía de Pimenta se afirme como una denuncia inovadora, simultaneamente jocosa e violenta. (Cardoso 2017: 191)

En “poema de amor tres (o sur, teoría dos contrarios)”, Reixa fala de amor facendo unha longa disertación sobre o sur, que recae normalmente en comparacións absurdas –“o sur existe non obstante o norte/ o sur é esquimó non obstante a calefacción/ o sur é libio deserto non obstante os contrarios–” (1994: 20). É só nos últimos tres versos cando atopamos unha referencia á relación amorosa, que, non obstante, non ten ningún trazo dun romanticismo utópico e incorpóreo: “no sur habitamos como na lírica amorosa cando nos abranxemos/ en contrarios e ti me montas non obstante o televisor quede aceso/ (*ruído, neve na pantalla*)” (Reixa 1992: 20). Móstrase aquí un amor carnal, rebaixado, oposto ao concepto de amor inalcanzable proposto polo petarquismo. A muller do poema volve afastarse da tradicional musa ou destinataria do poema de amor: é unha muller con desexo sexual e que toma a iniciativa.

O rebaxamento do amor espiritual ao sexual e corporal é moi frecuente tamén en Alberto Pimenta e de novo, espellan tamén un novo concepto de muller. Por exemplo, en “De sil(ên)cio dos Poetas” recollido en *Metamorfoses do vídeo*, preséntasenos un discurso sexual dunha forma directa e cun léxico explícito: “lambendo por entre as coxas as lín/guas não se sabe se pertencem ao que está em cima ou ao que por/ acaso está por baixo abrindo e fec/ hando os lábios como o fundo [...]” (Pimenta 1986: sp). No texto titulado “Romantismo”, tamén recollido na mesma antoloxía, Pimenta reflexiona sobre a concepción tradicional do poema de amor e a forma na que a muller e os elementos da natureza son presentados:

O público dá grande valor ás florestas e ás virgens
A historia resulta sempre se o autor puser uma virgem
Á entrada da floresta ou uma floresta á entrada da v
Irgem, para depois apresentar a virgem no meio da flor
Esta ou a floresta no meio da virgem e finalmente mos
Trar a virgem á saída da floresta ou a floresta á sa
Ída da virgem, os artistas mais ousados apresentam a

Floresta em cima da virgem ou a virgem em cima da flo-
Resta, o público verifica então que o universo possui
Tudo quando é necessário para bastar-se a si mesmo.
(Pimenta 1986: sp)

Nada disto é o que nos encontramos na poesía de Pimenta e de Reixa. O obxectivo xa non é acadar o sublime, senón crear un novo concepto de poesía, con novas formas, temas e suxeitos, o que implica, en moitas ocasións, un uso de palabras malsoantes ou unha estética do feo. Son frecuentes os elementos politicamente incorrectos, a recreación de imaxes desagradables e a introdución dunha linguaxe explícita, que crea unha estética do feo da que os autores son plenamente conscientes, como así mostra este fragmento de Reixa:

E busca unha cabina telefónica
Suficientemente sucia e discretamente illada
Para fornicar con alguén
(non importa a súa identidade)
unha vez rematado o coito
algúns dos dous sinte uns desexos irrefutables de mexar
faino
síntese o ruído do chorro contra o aluminio do chan da cabina
sinceramente todo isto
por moito que se me teña ocorrido a min
non deixa de parecerme patolóxico
incluso de mal gusto
(Reixa 1999: 58)

Pero, deixando á parte as temáticas e os suxeitos dos poemas, outra das formas de romper co modelo convencional e tradicional de literatura é a través do carácter non-lírico da súa poesía, que pon de manifesto a confusión que se produciu durante séculos entre os conceptos do lírico e poético, como sinalan Baltrusch e Lourido (2012: 15). Para eles,

By the notion of the *non-lyric* can be found in the recognition of the poetic subjects and subjectivities marked by factors of alterity and difference, and in the corresponding incorporation of discursive modulations and modalities that propose definitions of models of artistic production or transference that are different from the canonized and institutionalized ones. These alternatives models reexamine orality, give specific semanticities to the body, aspire to establish links between poetic work and action on the social and political planes, or incorporate, among other aspects, dialogism, heteroglossia, polyphony and hybridization to the poetic repertoires with which they engage (Baltrusch & Lourido 2012: 15).

O concepto do non-lírico, así como o seu carácter transmedial, transxénero e transartístico solicitan un novo tipo de produción, recepción e intervención (2012: 15).

Desta forma, o concepto de poético que comparten Reixa e Pimenta afástase xa da concepción romántica da poesía ao separala do lírico e renunciar a el, creando unha alternativa que configura unha ruptura co ideal convencional do poético.

Por outra banda, rómpese co concepto tradicional do poético (e continuando coa liña de producións contraculturais iniciada durante as vangardas) a través da consciencia gráfica do poético e da disposición especial dos versos, de forma que se creen figuras xeométricas ou identificables con elementos da nosa vida diaria. Estas permiten a multiplicación de combinacións lexicais para crear novos significados. É necesario salientar que se trata dunha práctica moito máis frecuente na produción de Alberto Pimenta ca na de Antón Reixa, xa que, aínda que este segundo tamén faga uso da folla como elemento de composición poética, case nunca chega ao punto de crear figuras, como si ocorre no caso de Alberto Pimenta. Un dos mellores exemplos do uso que Pimenta fai da folla está no libro *Metamorfoses do vídeo* (1986), onde case cada poema ten unha disposición diferente, con diferentes tipografías e ata diferentes cores de fondo. Tal e como recorda Joana Matos Frias nunha reflexión a partir da produción de Rui Pires Cabral, a materialidade do fondo confírelle estatuto de signo ao que normalmente non o ten (o non-signo) e provoca unha indistinción entre páxina e texto. (Frias 2016: 313). Noutros casos, o elemento visual non o constitúen as palabras, senón que aparece a través da introdución de imaxes e deseños:



Imaxes 7, 8 e 9. Tres exemplos tirados de *Metamorfoses do vídeo* (1990). No primeiro caso, temos un poema que crea liñas paralelas imitando á lóxica paralela da que fala o poema; a segunda imaxe inclúe un deseño gráfico acompañado dunha breve enumeración e, no terceiro caso, hai un poema sobre unha folla de cor negra.

Carlos Nogueira considera que, na organización dos versos que Pimenta fai, os procesos

prendem-se com as componentes visuais e morfológicas do fazer poético, designadamente e sobremaneira a semantização da estruturação espacial do poema, da arrumação espacial das palavras, dos caracteres em dimensões e tipos distintos, da translineação desregrada, dos espaços em branco para representação de figuras geométricas (circunferências, por exemplo) ou outras (o órgão sexual masculino erecto, fotografias jornalísticas, etc), em íntima conexão com o significado dos lexemas que os desenham ou acompanham. (Nogueira 2004: 436)

Como última forma de romper co modelos tradicional do poético podemos salientar un traballo de intertextualidade e de diálogo co cánon, a maior parte das veces como forma de subvertelo ou de romper con el. Pimenta e Reixa parecen seguir entón, aquela teorización de Adorno onde di que: “a única forma de prestar homenagem às obras de arte é a desconstrução ou a ironia” (Adorno *apud* Nogueira 2004: 432). Polo tanto, vai haber frecuentes exercicios de intertextualidade co fin de modificar ou subverter á obra ou o autor do que parten e que comezan xa nos propios títulos das obras. Como as *Metamorfoses do vídeo* de Pimenta, cuxa lectura trae á memoria a Ovidio, mentres que Reixa recupera o *Escarnio* da lírica trobadorescas medieval.

Os autores clásicos e consagrados da tradición literaria europea van ser, entón, un dos principais obxectos de revisión e alteración na poesía destes dous autores. No caso de Reixa, se hai un autor que vai reaparecer continuamente nos seus versos é Petrarca, pois segundo o poeta galego afirmou: “La poesía se volvió especialmente pesada desde Petrarca, que se empeñó en ser el único tipo que estaba enamorado en el mundo. Sufría mucho y se lo quería contar a los demás [...] Yo reivindico una poesía que tiene que ver con la Edad Media, con los trovadores, que vincularon su trabajo poético a la música y la filosofía [...]” (2016: 12min 15 seg). Talvez por iso, algúns dos seus poemas teñen como obxectivo dialogar e subverter o estilo petrarquista. O exemplo máis claro é, sen dúbida, o titulado “APOLOXÍA DO PETRARQUISMO barra DECRETO-LEI”, que mostra xa a idea do estilo petrarquista como unha lei, como a poética normativa. Non obstante, lonxe de louvalo, como indicaba no título baixo o termo “apoloxía”, o que fai Reixa é deconstruílo por un lado (por exemplo coa comicidade oculta no verso “cóllese a laura e petrárcase toda”), por outro, romper coa unidade temática ao dispoñer en forma de collage versos que fan referencia a diferentes asuntos, para acabar dicindo “*ma chi cousa estoupa?/ petrarca petrarca petrarca/ velái a consigna*” (1994: 14).

Aínda que en Alberto Pimenta non se atope un ataque directo á figura de Petrarca, si que é posible ver unha subversión do seu maior legado á literatura europea: o soneto. Son varios os casos nos que Pimenta xoga e modifica o concepto desta forma estrófica, aínda que unha das máis obvias é, talvez, a do poema titulado “sonetinho” (1990: 188) e onde, aínda que respecte a estrutura de dous cuartetos e dous tercetos, componse dunha única frase que, en vez de épica, resulta bastante anecdótica e absurda: “hernâni coçou a cabeza e fez uma feridinha” (1990: 188). Esta afirmación repártese en numerosos hipérbatons que cortan a afirmación de varias formas e que, ao mesmo tempo, forman un deseño diagonal, creando os cortes ou as feridas no soneto. Tampouco parece coincidencia escoller a Hernâni como suxeito da oración, xa que se trata do protagonista dun drama de Víctor Hugo que, no seu momento, produciu unha batalla entre clásicos e románticos, creando unha fenda ou unha ruptura no sistema literario, da mesma forma que Pimenta rompe cunha tradición do soneto.

Na maior parte dos casos, os novos textos que se crean a través da intertextualidade co cánon acaban tendo un rebaixamento en relación ao texto inicial, logrando un ton cómico ou infantil que no primeiro non existía. Unha boa mostra disto é o texto “Balada do resplendor deste século” de Alberto Pimenta. O primeiro verso do poema “ama ama” (1990: 37), unido ao paratexto inicial, que nos di que o brillo do século reside en “empolas de água e pó sacudido do vento” (1990: 37) porque “todas as cousas da terra têm por fim a terra” (1990: 37), condúcenos a pensar no soneto de Quevedo “Amor constante más allá de la muerte”, onde aparecían estes mesmos elementos: amor, auga, pó e terra. Non obstante, rómpense estas expectativas no segundo verso ao incluír un segmento lingüístico ben distinto: “ama zonas” (1990: 37). O poema componse, por un lado, da enumeración de ríos (“orinoco e tocantim/ xingu ural tarim”) e dos xogos sonoros que se poden facer con eles, como “ebro ébrio”, “ama frates/e eufrates” ou “colorido/ colorado”. As asociacións fónicas son varias e sorprendentes, como a da unión dos fragmentos lingüísticos “gua” e “diana” formando o nome do río e, á vez, creando a frase “diana/ com apolo”. O outro elemento que dá estrutura ao poema é o de colocar o segmento “ama” repetidamente, servindo para formar tanto palabras (“ama zonas”) como adquirindo o significado do verbo “amar”: “ama dão/ e ama deu/ ama teu/ e ama tua”. A longa asociación de elementos remátase cun “ama tudo” que, a continuación, se nega a si mesmo con “ama pó/ ama pó/ ama pó/ cinza e nada”. No último verso, é posible que o texto reconecte coas nosas expectativas iniciais e que nos faga pensar de

novo no poema de Quevedo e o tópico do “tempus fugit”. Non obstante, a diferenza co texto do barroco español é grande: mentres que Quevedo posúe un ton gradilocuente e elixíaco, en Pimenta este é rebaixado e substituído por un ton infantil e lúdico, que se opón á seriedade coa que se adoita tratar o tema do amor que sobrevive ao paso do tempo. E este é, dalgunha forma, o verdadeiro resplandor do século, a capacidade de partir dun texto convencional e subvertelo, crear unha nova forma de entender o poema.

Moitas veces, a intertextualidade realízase a través das voces que parafrasean ou falan sobre o cánon dunha forma vulgar e que acaban rebaixando o ton elevado que, en teoría, posuía esa poética. Un exemplo é un texto de Pimenta onde se nos presentan dous falantes e o primeiro di: “Não, eu não teço/ e desteço, como/ Circe” (1992: 14), aludindo así á obra de Homero. O segundo interlocutor, dáse conta da referencia errada e tenta corrixilo: “Não, tu teces/ e desteces, como/ Penélop” (1992: 14), atopándose coa negativa da outra voz que volve repetir o mesmo fragmento, ao que o segundo responde facendo de novo a corrección. A conversa acada así un punto cíclico e repetitivo, ao igual que o traballo de Penélope, onde cada interlocutor pon máis esforzo en enfatizar o que cre a opción correcta e que Pimenta representa a través da perda de pezas lingüísticas:

Como
Pené
Lop
Lop
Lop

C
Ir-se
(1992 : 14)

Chégase, entón, a un punto de confusión máxima, onde a unidade temática do texto se tece e se destece, xa que se producen numerosas confusións de sons que envían mensaxes erróneas aos interlocutores, de forma que os dous falantes se condenan a non entenderse:

Como?

Lê, se o lesses...

Se Ulisses?

Não repitas
que entonteces,
como eu também
então teço:
*quando Circe nas praias se queixava
do fugitivo, do perjuro Ulisses...*

Corta cerce
Penélop teceu
Porque não se queixava:
Teceu porque desteceu
(Pimenta 1992: 14-15).

Assí, a través de dous falantes que tecen e destecen a conversa sen chegar a ningún punto concreto da mensaxe, Pimenta dialoga e parodia unha das obras principais da literatura occidental. De novo, muda o ton, muda o obxectivo e muda o concepto de poético exposto.

Podemos recorrer aínda a un exemplo máis da poética de Pimenta no que claramente se dialoga co canon. En “Red & Mad”, Alberto Pimenta fai unha pequena reflexión sobre a arte partindo da figura de Marcel Duchamp e dos movementos artísticos do *ready made*, que demostraron que “SANITA É SANITA E NÃO É POR ISSO QUE É MENOS ARTE QUE O SONETO” (Pimenta 1990: 252). Así, tamén el vai recoller material poético que xa existe e reutilizalo para compór novos poemas, facendo que dialoguen e deconstruíndo as grandes figuras do canon portugués: Camões e Pessoa. “ladies and gentlemen: vejam, vejam só como os pés de camões e fernando pessoa combinam bem, como bailam em pontas, heteras homónimas vindo-se com as suas estrofes como *yod e hé* na alquimia que produz vau” (Pimenta 1990: 255). O resultado comeza con estas dúas estrofas que seguen:

Com grandes esperanças já cantei
Com que os deuses no Olimpo conquistara;
Depois vim chorar porque cantara
E agora choro porque já chorei.

Deuses, forças, almas de ciência ou fé,
Eh! Tanta explicação que nada explica!
Estou sentado no cais numa barreira
E não compreendo mais do que de pé.
(1990: 257).

Assí, Alberto Pimenta xa non só xoga cun único autor ou cunha determinada obra, senón que destrúe e reconstrúe dunha forma personal a estrutura de todo o canon portugués.

Reixa tamén xoga con diferentes voces e con paráfrases como forma de repensar sobre a tradición occidental en “Bodegón fracaso”. Así, ao escribir un texto para tres cadros do artista plástico Antón Patiño, comeza por citar o pensamento do filósofo Lucrecio sobre tres conceptos que el considera que poden axudar a entender os cadros: o nadar dos peixes, o infinito e a tendencia centrípeta. O interesante é que, en vez de citar directamente as palabras de Lucrecio, parafraseaas cun estilo informal e un rexistro vulgar, que dista moito da cita da que parte e que remata por converterse nunha caricatura do orixinal. Así, para Reixa

Lucrecio (sobre o infinito) máis ou menos di:

Os átomos materiais que son moi sólidos andan voandeiros a través das idades o universo non está limitado en ningunha dirección (senón debería ter un extremo) os átomos non se colocaron adrede (nin por listos) na ordenación na que están nin pactaron o seu movemento pero como son innumerables e teñen sufrido moitos cambios (maltratados desde sempre por choques e tal) van probando moitas combinacións e movementos (logo fala dos golpes que veñen do exterior por tódalas partes e máis da conservación dos núcleos mundiais, sic). (Reixa 1994: 67)

A paráfrase, rebaixa o texto de Lucrecio, que pasa de ser unha elevada reflexión sobre un concepto tan abstracto como o infinito a transformarse nun texto moito máis vago e lixeiro, pois só chegamos a coñecer parcialmente o que “máis ou menos” di Lucrecio.

PARTE 2: PRÁCTICAS DE RESISTENCIA

Antón Reixa e Alberto Pimenta foron protagonistas dos diversos cambios que as sociedades galega e portuguesa sufreron durante as últimas décadas do século XX. O dominio político dun ditador que afogara estas nacións foise trocando paulatinamente por outras forzas de poder que tentaban igualmente oprimir a sociedade: o control dun catolicismo que seguía vixente, o crecente poder dun capitalismo que gañaba cada vez máis forza, as promesas dun utópico globalismo e os principios dunha industria tecnolóxica que comezaban a expandirse. Pádua Fernandes cre que, coa caída do réxime ditatorial, impúxose unha forma de cultura autoritaria que sobrevive a ese réxime (2010: 88). Así, se ben xa non é posible falar de censura, entendida esta como unha prohibición directa de falar sobre un asunto determinado de forma pública, aínda é posible falarmos de censura como unha forma de silenciamento daquelas verdades que menos interesan aos órganos de poder. En palabras de Pádua Fernandes: “A construção de uma verdade histórica passa, pois, também pela desconstrução do discurso do poder, que é contrário ao direito á memória e á verdade. É preciso saber neses documentos o que nele foi silenciado, isto é, é preciso desconstruir a censura neles imanente” (2010: 86). Este é o traballo no que van consistir as obras de Alberto Pimenta e Antón Reixa: a deconstrución dos discursos de poder, a necesidade de devolverlle a palabra aos silenciados para construír un discurso de poder máis fiel á realidade, así como na denuncia de certas inxustizas sociais que se dan nos ámbitos galego e portugués.

Por outra banda, tal e como fai ver Pádua Fernandes (2010: 88), as preocupacións existentes en Alberto Pimenta non quedan restrinxidos ao ámbito portugués, senón que existe nel unha consciencia xeopolítica e unha preocupación das inxustizas a nivel universal, idea que podemos estender tamén á obra de Antón Reixa. De feito, en publicacións máis recentes dos dous autores, podemos ver temas como o do sufrimento dos refuxiados ou as terribles consecuencias da guerra de Iraq. Estamos a falar de títulos como *Leccións de cousas* (2011) ou *Algo raro pasa raro* (2015) por parte do galego, ou de *Marthiya de Abdel Hamid* (2005) e *Autocataclismos* (2014) de Alberto Pimenta. Moitas das preocupacións que estes libros expresan xa estaban presentes, ou polo menos, introducidas en varios dos textos que se analizan a continuación.

A seguir, vaise mostrar unha serie de textos onde a poesía de Alberto Pimenta e Antón Reixa se presenta como unha ferramenta para salientar e sinalar unha sociedade pasiva e acrítica. Os seus textos van tentar deconstruír os grandes discursos e darlle voz aos silenciados para que todos os suxeitos poidan formar parte do espectro político. A resistencia contra unha sociedade inxusta pasa, entón, por un novo concepto de poético, que xa se describiu durante as páxinas anteriores. Unha poesía multimedia, que busca a heteroxeneidade e a diversidade de formas, que nos fai reflexionar continuamente sobre a nosa linguaxe e as prácticas sociais que ela implica e que nos obriga a abandonar o noso ollar pasivo para sermos críticos e conscientes da sociedade na que vivimos. Polo tanto, a continuación vanse analizar un conxunto de poemas que colocan o foco sobre algúns dos aspectos máis conflictivos das sociedades portuguesa e galega das últimas décadas do século XX.

1. Crónica do caos como forma de desacelerar o tempo

Durante as décadas dos 80 e dos 90, as sociedades galega e portuguesa estiveron sometidas a profundos cambios, tanto pola inauguración dunha democracia recente tras anos de opresión ditatorial, como pola modernización de dous estados que estaban atrasados con respecto aos homólogos europeos. Así os últimos anos do século XX sufreron grandes transformacións que alteraron tamén o ritmo de vida, a forma de relacionarse co medio e co tempo e, polo tanto, a forma de estar no mundo. Foron anos frenéticos, cambiantes e, en certo modo, tamén caóticos e desasosegantes.

Este panorama trasládase tamén ao campo artístico. Fronte a unha aceleración do ritmo vital, hai unha transformación na forma de relacionarnos, así como unha reconfiguración do “eu” no espazo e no tempo literario, como salientan Ida Alves e Luis Maffei (2015: 5). Plantéxase a cuestión de ata que punto a literatura pode ser un refuxio a ese rápido desenvolvemento:

O desenvolvemento dos transportes, a velocidade na transmisión de informacións, as alteracións velozes das referencias espaciais e temporais, as mudanzas constantes nas relacións sociais, vñ provocando importantes modificacións nos modos como os suxeitos se constituem e agem sobre seus contextos de existencia. Examinar esse quadro complexo da realidade actual é tamñ pensar como a Arte dá conta das perplexidades e das crises que marcam, de forma extraordinariamente forte, a vida presente (Alves & Maffei 2015: 6).

Ante esta aceleración, a resposta de Alberto Pimenta e, sobre todo, de Antón Reixa, consistirá na recreación nos seus versos deste mundo rápido e sen pausas, na creación dunha poesía frenética, que aumenta a sensación de caos no mundo. Como resultado, obtemos un poema que parece desordeado ou incompleto, onde se mesturan enumeracións dispares, rupturas temáticas e analoxías sonoras (que crean dificultades de lectura desde un punto de vista do sentido lineal). O resultado aseméllase bastante ao dun *cadavre exquisito*, técnica creada polos surrealistas e que consistía en que cada persoa escribise unha frase ou unha palabra coa que se compuña despois un poema conxunto. O proceso foi definido por André Breton como unha produción que representaba un traballo imposible de realizar por unha soa mente, debido á ruptura total do sentido e ás numerosas posibilidades que se abrían co resultado creado. Moitos dos poemas de Alberto Pimenta e Antón Reixa crean tamén esta sensación porque, recordemos, que non estamos ante dous poetas-creadores, senón ante poetas-*bricoleurs*, que compoñen a estrutura dos seus textos tanto con elementos propios como con fragmentos reutilizados de outros autores, de forma que tamén se pode dicir que o resultado é algo imposible de crear por unha única persoa. O lector pode ter, entón, a sensación de estar ante un crebacabezas, ante unha composición feita de numerosos fragmentos que é preciso reorganizar de novo.

Este ambiente de caos vaise conformar a través de estratexias diferentes nos dous autores. Teñen en común que os dous nos introducen no mundo caótico do que partimos a través da ruptura do sistema lingüístico e das normas ortogramaticais: as palabras pártense sen ter en conta as sílabas, non existen maiúsculas ou minúsculas que marquen os inicios de frase e os signos de puntuación son case inexistentes ou, no caso de que aparezan, teñen un uso anecdótico. Alberto Pimenta fai isto en poemas como “Provocação”, recollido en *Metamorfoses do vídeo* (1986). Aí, o autor presenta un texto en forma de sopa de letras, onde se desintegra tanto o concepto de frase como de palabra, pois a primeira vista, o único que apreciamos é un conxunto de grafías separadas entre si por un espazo en branco. O caos preséntase baixo a forma do famoso pasatempos, creando unha primeira sensación de estrés a quen se ten que enfrontar á lectura dese texto. Para completar o sentido do poema, o lector debe facer as distintas combinacións de sílabas e palabras, construír frases e colocar as pausas pertinentes para chegar a unha certa significación:

o m e n o r m o v i m e n t o p r o v o c a v a
c a n s a ç o e s u o r t e r m o m e t r o m e
e n o r m o v i m e n t o p r o v o c a v a c a
n s a ç o e s u o r t e r m o m e t r o m a r c
c a v a m a i s d e c i n c u e n t a g r a u s
p o r i s s o m e n o r m o v i m e n t o p r o
o v o c a v a c a n s a ç o e s u o r e a d e n
o r m o v i m e n t o p r o v o c a v a c a n s
a ç o e s u o r e a d e n s i d a d e h u m i d
i d a d e n a a t m o s f e r a u l t r a p a s
a v a o s n o v e n t a p o r c e n t o d p o r
i s s o m e n o r m o v i m e n t o p r o v o c
a v a c a n s a ç o e s u o r e u m e s t a d
o d e t e n s ã o i n s u p o r t a v e l o p i
o r p o r e m e r a q u e o m e n o r m o v i m
e n t o p r o v o c a v a c a n s a ç o e s u o
r e u m e s t a d o d e t e n s ã o i n s u p o
r t a v e l p e l o q u e o m e n o r m o v i m
e n t o p r o v o c a v a c a n s a ç o e s u o
r m o v i m e n t o p r o v o c a v a c a n s a
ç o e s u o r o p i o r p o r é m e r a a t e n
s ã o i n s u p o r t á v e l q u e o m e n o r

(Pimenta 1986: sp)

O lector atópase entón nun escenario caótico que ten que axudar a reconstruír, pois o texto é un reflexo da sociedade e do tempo no que foi construído. O proceso de organizar o que está desordenado pode esixir varias lecturas e implica necesariamente unha pausa, un traballo de proba-erro das distintas combinacións ata que atopamos o resultado que nos convence. Polo tanto, a sensación de estrés inicial causada por ese texto sen pausa, imitando a realidade, produce unha ruptura no tempo. Ralentízase o ritmo acelerado e esíxesenos gastar tempo tanto na lectura como no proceso de comprensión do texto.

O reflexo do caos nos textos de Pimenta tamén se consegue a través da disposición dos versos, que permiten realizar diversas lecturas dun mesmo poema e que se adoitan estruturar a través da repetición dunha mesma frase. Alberto Pimenta constrúe con esta técnica o poema “Canção cuneiforme (antes e depois de lhe dar o bicho)”, recollido en *Obra quase incompleta*. O poema preséntase en dúas partes: a primeira sería a canción

cuneiforme antes de darlle o becho, mentres que a segunda sería a versión despois da enfermidade. O interesante disto é que Pimenta nos propón un poema “desordenado” ou dividido en partes, que nós podemos xuntar de distinta forma, obtendo así diferentes resultados e lecturas. Non é igual a lectura que obtemos da primeira columna ca a da segunda e, se mesturamos as dúas, obtemos aínda un terceiro texto diferente. O bo é vermos cantas lecturas diferentes podemos obter dun texto que parece, a primeira vista, desordenado. De novo, a lectura do poema implica unha fractura no ritmo acelerado, unha pausa que funciona como unha resistencia ao ritmo imposto pola sociedade actual.

Antón Reixa parte tamén deste mundo frenético e tenta reflexalo nos seus textos. Tal e como confirmou en 1995, nunha entrevista para o xornal español *El País*, “todo artista debe ser cronista do caos contemporáneo” (Reixa *apud* Baltrusch 2011: 246). E por iso os seus textos nos van conducir a un ambiente acelerado e sen pausa. Talvez o caso máis claro é o do poema “asmático: cara de cona (épica da respiración que fracasa-sucesivamente-)” (1992: 75). A idea da alta porcentaxe de galegos que sofren esta doenza respiratoria (entre os que se atopa o propio Reixa) é un tema frecuente da súa literatura, sendo este o caso máis paradigmático. Así, Reixa atopa a imaxe perfecta para describir unha sociedade cada vez con menos descanso. Con diferenza ao texto de Pimenta, as palabras non aparecen partidas, pero, de novo, non hai rastro de ningún signo de puntuación que nos marque as pausas. Tan só nos encontramos cunhas barras laterais que indican o cambio de verso, pero que non respectan a orde sintáctica e alteran a gramática do texto; e tamén cuns espazos en branco que parecen ser o momento no que se nos permite a respiración durante a lectura. O poema é unha concatenación de reflexións dispaes sobre o asma e que acaban producindo no lector (especialmente se se trata dunha lectura oral) unha falta de aire semellante á que sufriría un asmático. Esta sensación do asmático é o mellor reflexo dunha sociedade acelerada e caótica:

[...] respiración melancólico-occidental/ disnea de melancolía/ tamén en tribus amazónicas
 ruído constante: respiración free-jazz (camiñando pola cidade con dirección fixa/
 blues-breathing (camiñando pola cidade con dirección a ninguares)
 hot feelling/ cool ashma: o primeiro grolo de whiskey é sempre augarrás
 respiración entre o millo: a miaia/ o bión/ respiración de lagoa sumida/ a fadiga de
 agabear cocoteiros/ respiración de barolo/ mofo non salgado/ o mar dos sargazos
 que te posúe por dentro
 doenzas country: asma/ nervios/ bocio/ subnormalidade por endogamia tribal/ hipertensión por exceso de alimentación porcina/ doación intempestiva de ril/ zoofilia

diversa
asma: enfermidade hereditaria (as enfermidades hereditarias son todas venéreas por-
que son de transmisión sexual)
asma venérea: edipos inmensos/ de manual/ longas horas/ anchas noites a carón
da nai/ dependencia abusiva/ non van á escola os días invernais de inverno/ do
outono [...]
(Reixa 1994: 75)

De novo, a sensación inicial de estrés, producíndonos case unha falta de respiración se queremos acompañar á lectura, mitígase cando se nos esixe unha pausa para facermos todas as conexións implícitas na lectura.

Outra forma de crear o caos no texto, moi usual en Reixa, é a través dun *stream of consciousness*. Deste xeito, vanse facendo comparacións e analoxías sorprendentes e que levan a atención para tantos conceptos dispares e incompatibles, que producen unha lectura estresante. No poema “Quizabes mellor que dicila fora pintala”, presente en *Ringorango*, Antón Reixa parece transcribir todos os pensamentos simultáneos que se agrupan na súa mente, que van desde o que ve ata as diferentes anotacións mentais que fai:

quizabes mellor que dicila fora pintala
ribadela a xente toda
teresa de cepeda y ahumada
de cepeda y ahumada que se di axiña
ribadela topónimo buscar no mapa
os ollos barbitúricos que che puxo a morte
parece unha conversa con subtítulos
¿onde ten o etcétera este rotulador?
(1992: 17)

Deste xeito, partimos dun texto que presenta os pensamentos dunha forma caótica e simultánea. Desde este panorama, Reixa fainos reflexionar sobre a aceleración do mundo, a incapacidade de disertar con calma sobre un determinado asunto, xa que a nosa mente ten que ir ao ritmo do mundo, acelerándose e desorganizándose, producindo un efecto caótico. Non obstante, unha vez máis, o feito de que o texto asuma o ritmo da sociedade nos leva a unha ruptura do tempo, a unha desaceleración esixida polo poema.

Pimenta e Reixa asumen o seu papel de cronistas do caos contemporáneo do que falaba Reixa. Os seus textos reflicten a aceleración do mundo, a imposibilidade de ter un pensamento lineal e pausado, centrado nun único elemento e que non se contamine pola

rapidez con que avanza a sociedade. Se o poema reflicte de varias formas esta sensación de estrés ou, como o título do poema de Reixa, a sensación dunha respiración que fracasa sucesivamente, tamén é verdade que para acadar unha comprensión do poema temos que frear o ritmo. Así, opóñense ao mundo estresante e frenético cunha linguaxe tamén caótica, estresante e frenética que obriga ao lector a ordenar o sentido do texto. A resistencia ao mundo acelerado pasa primeiro por reproducir esas mesmas formas e por obrigá-lo despois a facer unha pausa para ter unha lectura máis lenta. Así, a poesía de Reixa e Pimenta funciona como unha resistencia á aceleración.

2. A multiplicación de voces e a loita contra os discursos hexemónicos

Entre os principais obxectivos de Alberto Pimenta e Antón Reixa está a necesidade de facernos reflexionar sobre o uso da linguaxe e a forma na que esta nos oprime inconscientemente. Para iso, a poesía destes dous autores busca, a través dun traballo coa palabra, que pensem sobre a nosa situación no mundo. Vai ser frecuente a deconstrución dos discursos hexemónicos e poderosos, xa sexa reducíndoos ao absurdo para que perdan a súa efectividade, deixando en evidencia os seus mecanismos de opresión ou a través dunha multiplicación de voces, procedentes de diferentes rexistros e estratos sociais. O que se pretende con todos estes procesos é poñer en dúbida a idea dunha única verdade imposta e incontestable. Así, aparecen nun mesmo texto, o oral co escrito; o rexistro culto co popular; a linguaxe administrativa coa informal etc. Desta forma, elimínanse certas xerarquías lingüísticas, xa que todo tipo de linguaxe ten cabida nos textos de Pimenta e Reixa, e, sobre todo, porque están todos ao mesmo nivel. Esta idea aparece xa como punto de partida da súa concepción do poético: a multimedialidade como forma de multiplicar as formas que interveñen no poema, a metadiscursividade como forma de devolverlle a voz aos silenciados e a idea dunha poesía que parte dos elementos máis comúns do noso mundo cotiá. Fronte á hexemonía do poder, aparecen numerosas voces que poñen en dúbida as verdades universais, o que liga coa idea de Lyotard (como tamén xa sinalou anteriormente Baltrusch 2011), para quen o posmodernismo se caracteriza por entender que desaparecen todas as metanarrativas a favor de pequenas historias que compiten entre si (Lyotard 1987).

Desta idea de devolverlle a voz ao pobo é da que parte o libro de Reixa *Historia do Rock and Roll*, que xa no primeiro paratexto fai referencia á epopea como “as obras onde tanto autor como os personaxes teñen dereito á fala” (1992: 11). Todas as persoas

teñen capacidade para participar na narración do seu pobo. Esta é a postura que se mantén durante todo o poema titulado “Salvamento e Socorrismo”. Xa na pequena introdución do texto se nos di que haberá dous recitadores diferentes: un para as páxinas pares e outro para as impares (1992: 45), o que de algunha forma mostra que vai haber no texto tamén dous falantes, dúas versións ou *petites histoires* sobre un mesmo asunto: os métodos de curación médica, tema que se introduce tamén no paratexto cunha pequena cita: “En tódalas épocas coexistiron os diversos tipos de medicina (...) Os menciñeiros ofrecen a súa terapia intuitiva, naturista e supersticiosa (...) Os manuais de socorrismo e primeiros auxilios proclaman o bricolage sanitario e a alerta cotiá (...) os conceptos de enfermidade, curación e perigo varían cos tempos históricos” (Reixa 1992: 45). O texto convértese, entón, nunha disputa entre dous tipos de sabedoría: a dun menciñeiro galego que aseguraba curar intuitivamente (reproducido nas páxinas impares) e fragmentos dun manual de salvamento e socorrismo que indicaban como proceder ante a posibilidade dun ataque nuclear (nas páxinas pares), tema recorrente durante as últimas décadas do século XX. Segundo o propio Reixa afirmou, os dous textos están baseados na realidade (VVAA 2018: 1h 1min 5 seg).

Comeza entón o menciñeiro contando como é capaz de curar as contracturas a través dun método intuitivo e autoaprendido. Consiste en coller un pau e facer como que se lle vai pegar ao enfermo, de forma que este se asuste, mova a cabeza bruscamente e cure. A voz que narra isto ten un discurso popular, con numerosos trazos lingüísticos non normativos (como as próteses), vulgarismos e elementos propios da oralidade (interxeccións, frases inacabadas, gheada, seseo...). Polo tanto, este falante está a contar a súa historia dunha forma informal e desde un estrato popular. Un primeiro punto que resulta xa interesante é o feito de que se lle dá voz a un personaxe que non se corresponde coa prototípica voz poética, de forma que se reconfiguran o espazo e as relacións políticas:

teño unha cousa que iso non hai médico nin curandeiro que a saiba
cando a un home se lle monta un nervio por riba do outro
porque se lle anda co pescoso el anda co corpo
non es capas de montarlle un nervio por riba do outro
non hai forma entonses claro iso foi instuasion miña
porque ninguén mo ensinou iso foi por mim mesmo e con isto
pola parte contraria colles un pau ou un fungueiro dun carro entendes
cando eu o tiña que ajora xa non o teño ijual un carro natural
entón con isto con toda a coraje con toda aquela alevantar
sacarlle o fungueiro ai ai o fungueiro e darlle pola parte contraria

e ó darlle pola parte contraria tris tras coa cabeza e así
dises ti que chaval estás curado ou non estás aí coño curei
curácheste ti mesmo fuches ti mesmo asustácheste papán
[...] (Reixa 1992: 46)

Ao mesmo tempo, na páxina impar, está a outra versión, a do manual de socorrismo e salvamento. Temos aquí unha linguaxe moi diferente á anterior: técnica, obxectiva, sen elementos da oralidade e que procede dun estilo completamente formal. Este manual describe os distintos casos aos que se pode chegar a enfrontar alguén que realice a técnica do socorrismo que, lonxe de ser intuitiva, como ocorría no caso anterior, é unha metodoloxía aprendida:

o socorrismo unha técnica un estado de ánimo
conserva-lo sangue frío face-los xestos de urxencia
o socorrismo forma parte da educación do home
protección civil organiza-la protección as persoas os bens
tempo de paz tempo de guerra evacuación
identificación depósito de cadáveres resgate transporte
[...] (Reixa 1992: 47)

Así, Reixa colócanos ante dous discursos moi distintos, dúas formas de entender a medicina e a curación dunha persoa enferma. Ao longo das páxinas, continúan a desenvolverse as diferentes técnicas de curación: mentres que o menciñeiro explica como curar o negrón con vinagre e unha crema “lasunil”, o manual de salvamento e socorrismo comeza a describir o protocolo de actuación ante unha guerra nuclear. Os dous discursos, procedentes de estratos e de contextos ben distintos, preséntanse como dúas das formas de entender os conceptos de enfermidade, curación e perigo, como nos dicía o paratexto inicial. Resulta interesante que os dous atopen espazo nas páxinas do poema para expoñer as súas diferentes técnicas de cura. E resulta aínda máis salientable o que ocorre no devir do poema. Ao ir avanzando no relato destas dúas metodoloxías sanitarias, os dous discursos, que partían de contextos moi diferentes, vanse mesturando. Fusiónanse os dous textos ata o punto de que tanto as páxinas pares como as impares inclúen fragmentos das dúas formas de curación. Por exemplo, o menciñeiro, na súa última intervención asegura:

O socorrismo unha técnica un estado de ánimo
Un nervio por riba do outro o boca a boca
Instuasión miña membro esmagado non seccionado
Pola parte contraria morte súpeta conducta a seguir
Con toda a corja supresión de garrote
tris tras protección civil o couseiro da porta
¿Pódense evitar as enfermidades venéreas?

Fuchicando cun aseite guerra convencional fajo que che dou
Guerra química non che dou guerra atómica
[...]
(Reixa 1992: 56)

Discurso case idéntico ao que sostén o manual de socorrismo e salvamento na última páxina:

Unha acción expulsatoria un nervio por riba do outro
O boca a boca abefasala abefasala
Sofocantes vesicantes instuasi3n mi3a
Gases fuxid3os gases persistentes con toda coraxe
Choivas radioactivas enchupare enchupare
Morte s3peta daquel 3sido
Protecci3n civil unha boa rosias3n
Refuxio herm3tico fajo que che dou
¿p3d3nse evita-las enfermidades ven3reas?

Como resultado, obtemos unha perda de sentido dos dous textos, as dúas metodoloxías se anulan para forman unha nova que inclúe ambas opcións e tamén se anulan as diferenzas lingüísticas que presentaba cada un dos textos: agora hai restos dun texto normativo en ambos casos, así como trazos de oralidade que se repiten tanto no discurso do menciñeiro como no discurso do manual de salvamento e socorrismo. Reixa consegue non só chegar a unha nova concepción metodolóxica de curaci3n que inclúa as dúas técnicas, sen3n que logra que convivan dúas posturas, en principio, irreconciliables. Pérdese a xerarquizaci3n que manti3an os dous discursos e rematan por mesturarse e atoparse ao mesmo nivel, xa non só no plano lingüístico ou metodolóxico, sen3n tamén no social. A credibilidade do menciñeiro é a mesma ca a dun manual de salvamento.

A multiplicaci3n de voces existe tamén nos textos de Pimenta. En *Tomai, isto é o meu porco*, son frecuentes os diálogos entre varias voces que se negan ou que se interrompen mutuamente cambiando a temática do discurso. Así, en moitos destes poemas hai unha voz que, a través das preguntas parece poñer en continua dúbida o que está a dicir a voz poética, facendo que o lector se cuestione ata que punto o propio poema está a dicir a verdade. Por exemplo, a voz poética asegura “onde estiveram os ap3stolos/ hoje está a trela”, (1992: 26) ante o que outra voz pregunta “a trela?!” (1992: 26) e o primeiro falante volve afirmar “a trela”. Non obstante, a outra voz, insatisfeita, volve preguntar comezando unha conversa na que se pon en dúbida continuamente cada unha das

afirmacións que se fai: “ou a tela?/ a trela/ ou a ode?/ não pode. / ou a elegia?/ queria...” (1992: 26). Polo tanto, é posible ver como para Alberto Pimenta e Antón Reixa é necesario poñer en dúbida ata as propias afirmacións do seu poema, de forma que se eliminan as metanarracións en favor de pequenas historias que compiten entre si.

Xunto á multiplicación de voces como forma de dar unha visión máis plural da historia, está a continua subversión dos discursos hexemónicos que Reixa e Pimenta van realizar frecuentemente. Así van desenmascarar os seus mecanismos internos, vanse apropiar da súa linguaxe e van reducir a súa seriedade e lóxica a un discurso infantil ou absurdo. O resultado, en moitas ocasións, é aberto, de forma que se admiten diferentes lecturas, o que, de novo, evita impoñer unha única verdade. Vaise producir unha reflexión sobre estes discursos que durante a década dos 80 e dos 90 afogaban o pobo: o discurso eclesiástico ou o político, con destaque para a súa versión capitalista.

2.1 O discurso relixioso

Galicia e Portugal son dúas nacións dunha forte tradición cristiá, de forma que tanto o discurso como os símbolos relixiosos teñen un grande impacto na vida diaria dos habitantes. Para Pimenta e Reixa, o catolicismo se presenta como un elemento opresor da sociedade, como algo que impón unha única forma de ver e que elimina as liberdades dos habitantes. Por iso, vai ser este un dos principais símbolos contra os que vai tentar loitar a súa poesía.

A do discurso relixioso en Alberto Pimenta faise de varias formas e diríxese tanto cara a conceptos, símbolos ou grandes figuras da relixión (Carlos Nogueira 2004: 445) como cara a frases que temos automatizadas e que adoitamos repetir de forma inconsciente sen reflexionar sobre elas. A crítica aparece xa desde o propio título das súas obras, como *Auto de fê* (1985) ou *Tomai, isto é o meu porco* (1992), modificando a frase “Tomai, isto é o meu corpo”. Precisamente, esta vai ser unha das principais técnicas empregadas por Pimenta: levar a nosa atención cara a frases automatizadas que el modifica cambiando algunha das palabras. Por exemplo, no final de *Metamorfoses do vídeo* (1986) podemos ler “En nome do pai, do fillo e do pito Santo”, (1986: sp), polo que se cambia a figura do Espírito Santo pola do órgano sexual feminino. Así, rebáixase o discurso relixioso ao levalo dende o elevado e espiritual ata o sexual e corporal. Mesma técnica que se usa no poema “Espí-ritos actu(ais)antes” de *Metamorfoses do*

vídeo onde o Paraíso, o obxectivo ao que todo relixioso aspira, é agora un tipo de papel hixiénico “macio, solúvel, absorvente” (1986: sp). De novo, o espiritual e inalcanzable se transforma no máis carnal e instrumental do noso día a día.

Outra forma na que se rebaixa o discurso relixioso é a través de xogar con el e reduci-lo ao infantil, eliminándolle todo tipo de poder sobre a sociedade. Isto é o que se fai cun pequeno soneto no libro *IV de ouros* (1992). Pimenta parte da coñecida frase bíblica “no principio criou deus os céus e a terra”, que se vai desintegrando conforme avanza os cuartetos e os tercetos, formando frases como “no c io crio eu os céus e a terra” (1992b: 52), “no c io rio eu os céus e a terra”(1992b: 52), “no c io eu e a terra” ou xa, no fin, un simple “o”. (1992b: 52) Desta forma, o discurso relixioso perde validade. Partimos da frase bíblica para ir formando numerosos sentidos distintos que se opoñen á figura de Deus como creadora do Ceo e da Terra.

Unha última forma na que Pimenta tenta parodiar o discurso relixioso é mostrando o paradoxal e hipócrita de grande parte dos seus pensamentos. No libro *IV de ouros*, Pimenta recolle recrea o típico discurso dun católico e as contradicións nas que acaba recaendo. Así, comeza criticando que acordos como a Acta Única Europea e a política da CEE estean centrados no económico e que se esquecen do político: “Temos a consciencia de que somos protagonistas duns anos que hã de marcar profundamente a história. Até ese momento, os grandes projetos da Comunidade têm tido como motor principal a economía” (1992: 29). Pregúntase, entón, pola actividade política e cultural, así como polas relacións humanas: “E as relações humanas? As relações humanas não podem regular-se por uma Acta e, no entanto, estão na base de tudo. Mal de nós se tudo se limitasse a uma base estrutural” (1992: 31). Por iso os cidadáns somos os responsables de mantelas, “Por isso nós, cristãos, além de ajudarmos a impulsionar tudo quanto seja nobre e justo temos um papel importante a desempenhar na Comunidade” (1992: 33). E, ironicamente, o poema remata con este falante a tentar vender un libro con rutas para rezar, anulando así todo o discurso anterior e demostrando que os intereses da relixión tamén se dirixen cara ao económico: “A delegação da Pastoral do Turismo acaba de publicar o livrinho ‘Rotas da Fé’. Recomendo que sigais alguma destas rotas, para poder rezar conscientemente pela construção da Europa da fraternidade dos povos” (1992: 37).

Pola súa banda, Reixa tamén tenta subverter o discurso relixioso a través da parodia e a subversión, levando a nosa atención cara aos elementos que aceptamos dunha forma acrítica. O poema “Fátima”, do libro *Escarnio* toma como punto de partida a peregrinación de 400.000 persoas a Fátima o 13 de maio de 1997 para reflexionar sobre o catolicismo. O poema aséntase sobre dúas reflexións: a adecuación do discurso relixioso á actualidade e o tipo de persoas que van de peregrinación. Reixa diserta sobre o discurso relixioso que aínda se mantén a finais do século XX e pensa sobre a súa adecuación aos novos tempos. Así, chega á conclusión de que se “cando aparecían as virxes, hai 80 anos/ erguíanse mosteiros e tendas de souvenirs con auga bendita/ e os visionarios metíanse en conventos e recibían adoración”, agora a realidade sería ben diferente e estes visionarios, en plena sociedade do espectáculo, converteríanse en estrelas da televisión: “pero hoxe, a verdade, acabarían nos shows nocturnos da tele/ e cunha liña de teléfono de pago para amargados sen fronteiras” (1999: 49-50). Na fin do poema, Reixa fai unha serie de preguntas que mostran de que forma a peregrinación cristiá choca cos valores dunha sociedade do século XX: “¿É válido liturxicamente peregrinar en voo charter se vas/ de xeonllos ou descalzo no avión?/ ¿Pódese peregrinar por Internet ou non?” (1999: 52). Aínda no mesmo texto, Reixa pensa tamén sobre os peregrinos, os crentes que deciden camiñar en masa ata o lugar onde apareceu a virxe. Para o autor, o feito de que estas persoas acepten o discurso relixioso sen dubidar sobre el implica que tamén deben aceptar todo tipo de imposición lingüística. Son estes o tipo de falantes que aceptan non ter voz e cederlle a súa palabra-arma ás ordes relixiosas, por iso Reixa só os imaxina repetindo frases feitas:

Pero eu imaxínoos falando entre eles
 Intercambiando frases feitas
 (por exemplo)
 “iso está ben en teoría, peor na práctica é outra cousa”
 “todo en exceso é malo”
 (ou)
 “as vacacións están ben, desconectas e cargas pilas”
 “o coche de gasóleo compensa, se andas moitos quilómetros”
 (E)
 “vale mais ela ca el”
 “a clonación e a xenética débense submeter ó control da ética
 e da moral”
 (ou tamén)
 “os negros levan o ritmo no sangue”
 (Reixa 1999: 50)

2.2 O discurso político

Pero non só a relixión vai ser un dos ámbitos nos que se van fixar Alberto Pimenta e Antón Reixa. Tamén o ambiente político e os discursos de poder dos distintos países van ser continuamente postos en dúbida. Reixa, como ese poeta-*bricoleur* que é, creará diferentes poemas reutilizando o material de discursos realizados por xefes políticos do seu estado. Así, durante o primeiro fragmento de *Historia do rock and roll*, Reixa compón un poema de loanza á figura do fontaneiro a partir dun discurso que o rei Don Juan Carlos I de España dirixiu ás forzas armadas. O resultado é interesante porque, ao mesmo tempo que rebaixa o discurso do rei e de todo o órgano militar, transforma o eloxio ao exército nun poema de exaltación a un fontaneiro, ser anónimo que adoita ficar nas marxes políticas. Así, dáselle voz a quen normalmente tampouco entra no espazo poético:

o valor é unha das cualidades indispensables
no fontaneiro
cómpre ser estoico perante o perigo
como proba indiscutible de valor físico
busca-la morte sería errado
non a temer un deber
pero tamén é necesario
o valor moral
(Reixa 1992: 26)

E, para continuar coa parodia do discurso, Reixa lévao ata o absurdo ao incluír a frase “carrascascús mata la culebra que es un bicho malo/ carrascascús” (1992: 26).

Unha técnica semellante vai ser a empregada no poema “Haiku” (*Escarnio*) para parodiar o discurso de investidura do presidente do goberno no momento, José María Aznar. O subtítulo do poema “Discurso de embestidura” xa conduce cara a unha subversión do texto orixinal do que parte. Na gravación sonora que acompaña o libro de poemas *Escarnio* pódese escoitar a Reixa disertando sobre os haikus, lendo os diferentes haikus que realiza para cada un dos trimestres escolares e reflexionando sobre certos aspectos de actualidade no momento. De fondo, en todo momento, temos o texto que leu o ex-presidente Aznar en 1996. Chegado un momento do poema, a voz poética pregúntase que son esas voces que escoita de fondo e chega á conclusión de que son “as sicofonías en fuga dos karaokes/ porque os karaokes funcionan a todas horas/ e liberan sicofonías/ as sicofonías do subconsciente dos que cantan nos karaokes” (1999: 18)

Conclúe que as psicofonías proceden dun home con bigote (característica física máis salientable de José María Aznar) e comeza entón a alternar a lectura dos seus haikus estacionais coa reflexións sobre as psicofonías dos homes con bigote: “E os homes con bigote. Que falan/ e non saben que son sicofonías de si mesmos/ queixumes fuxidíos do subconsciente do gran karaoke/ ese tipo do bigote fala e fala moito” (1999: 30). A chave do poema podería estar, non obstante, na seguinte afirmación: “O importante dos haikus non é o que se di senón o que non se di” (1999: 30), o que parece indicar que a subversión deste discurso se fai simplemente polo feito de non falar del e presentalo só como unha psicofonía, unha interferencia na lectura dos haikus.

As críticas de Pimenta a elementos políticos son tamén frecuentes en toda a súa produción. Un dos casos máis paradigmático é o do poema “His master’s voice”, recollido tanto en *Metamorfoses do vídeo*, como en *Obra quase incompleta* (aquí co nome de “Democracia”, talvez axustando o texto ao novo contexto sociopolítico). O poema distribúese en catro rectángulos, que, como afirma Pádua Fernandes (2010: 83), mostran unha escrita confinada dentro do espazo e sen liberdade para ultrapasar as liñas. A figura resultante cos catro fragmentos pode ser, para el, tanto unha xanela (símbolo de liberdade) como unha cruz (símbolo de opresión), aínda que o máis probable é que sexa ambas, de forma que Pimenta deixa aberta unha vez máis a lectura para que sexa o lector quen teña que completar o poema. De feito, o texto esixe unha gran participación de quen está a lelo. A lectura pode facerse tanto dentro de cada cadrado, como de esquerda á dereita cambiando dun cadrado a outro. Se se escolle unha lectura en 4 bloques, obtemos un texto opresivo, cheo de prohibicións e castigos que impón o estado: emerxe entón a figura da cruz. Se, pola contra, decidimos facer unha lectura de esquerda á dereita, omitindo as divisións feitas, obtemos unha forma de xanela e un discurso absurdo, sen sentido, que elimina os símbolos de opresión antes explicados. Desta forma, é o lector o que decide se quere respectar “his master’s voice” ou se, pola contra, decide saltarse as limitacións lóxicas e aplicar as súas propias normas.

2.3 O discurso capitalista

O discurso capitalista neoliberal que durante as décadas dos 80 e dos 90 oprimía tanto a sociedade como a arte vai ter tamén unha contestación na poesía de Reixa e de Alberto Pimenta. En efecto, van ser varias as críticas á forma na que se tenta continuamente mercantilizar a arte, logrando un entretemento para as grandes masas, en vez de crear un obxecto artístico que consiga intervir na sociedade. Na *Dialéctica da Ilustración*, Adorno e Horkheimer falan de como a arte se transformou nun produto de consumo da *industria cultural*. A democratización da cultura permitiu que todo o mundo fose libre para decidir como se quería divertir, aínda que esta elección se reducise sempre ao mesmo e convertese aos consumidores en escravos, pois o seu ocio reproduce o esquema de produción do seu traballo:

Del proceso de trabajo en la fábrica y en la oficina sólo es posible escapar adaptándose a el en el ocio. De este vicio adolece, incurablemente, toda diversión. El placer se petrifica en aburrimiento, pues para seguir siendo tal no debe costar esfuerzos y debe por tanto moverse estrictamente en los raíles de las asociaciones habituales. El espectador no debe de necesitar ningún pensamiento propio: el producto prescribe toda reacción, no en virtud de su contexto objetivo (que se desmorona en cuanto implica el pensamiento), sino a través de señales. (1998: 181-182)

Este discurso da arte como un produto de mercadoría máis vai ser continuamente deconstruído polos dous poetas, que van levar a atención das súas obras cara a esta idea da arte como unha forma de escravitude. Unha das estratexias que van usar para desarmar o discurso capitalista é apropiarse del e reproducir a súa linguaxe como unha forma de poñer en evidencia a mercantilización da arte e da sociedade. Na primeira parte do libro *IV de ouros*, seguido da descrición e de documentos gráficos do *happening Homo Sapiens* (1978) –que consistiu en pecharse nunha xaula do zoo de Lisboa cuestionando se eran máis libres os animais enxaulados ou os humanos que acudían a velos– Alberto Pimenta inclúe unha enumeración de obras de arte que rematan cun “precário” (en vez de “preçário”), aludindo así ao negocio da arte e á precariedade artística que isto supón. O *Homo Sapiens* adquire agora un novo significado pois xa non só é o home o que está dentro da xaula, senón que a arte tamén se atopa atrapada nunha sociedade mercantil e de espectáculo. Segundo di Irene Ramalho (1990: 201), Pimenta denuncia a construción social/ estadual da arte-símbolo “suave” como instrumento de poder e control. Durante o segundo apartado do mesmo

libro, introdúcese un novo menú con prezos, esta vez, de xeados. As obras de arte e os xeados teñen aquí o mesmo valor: o de compracer á sociedade mercantil. Polo tanto, hai unha apropiación dos discursos comerciais como unha forma de rebaixar o discurso capitalista, mostrar os seus aspectos negativos e a forma na que se oprime a sociedade. Combinando o discurso dos xefes relixiosos e políticos coa lista de prezos de “ cousas boas ” ás que todos temos dereito vaise denunciar, tal e como mostra Ramalho (1990: 201), a confusión de valores da sociedade.

A deshumanización e a perda das relacións humanas nun mundo comercializado é tamén o tema principal do *happening Homo venalis* (1991). O acto tivo lugar na Igrexa dos Mártires de Lisboa onde Alberto Pimenta, envolto en papel de plástico, se puxo á venda cun anuncio que indicaba “Homem vende-se. Trata. Divisão de Recursos Humanos do Estado” (1992b: 24), coa súa correspondente tradución ao inglés. Escolleuse a entrada a unha igrexa como forma de facer reflexionar sobre o papel da relixión no mundo actual e pretendíase ver a reacción dos receptores ao enfrontarse directamente coa comercialización de persoas. Para Cardoso, esta *performance* enfronta a humanidade coa súa propia fragilidade, espella unha sociedade inmóbil ante as inxustizas e a desigualdade (Cardoso 2017: 221-225).



Imaxe 10. *Homo Venalis* (1991)

A parodia contra o mercantilismo vaise facer tanto en Alberto Pimenta como en Antón Reixa apropiándose do discurso publicitario, principal aliado do capitalismo e que tenta converter en desexables e comprables todo tipo de productos. Por exemplo, nun poema de *Tomai, isto é o meu porco* (1992), tras uns versos en francés e unha pausa, podemos ler: “SPERMA Creme, para o teu rosto:/ pobre de quem à sua língua/ à sua pele dá outro gosto” (1992: 32). Pola súa banda, en “aporto oficina en corazón de vigo” de Antón Reixa, podemos ler a parodia dun anuncio inmobiliario onde se enumeran infinitas virtudes do ben inmobiliario, esaxeradas polo polisíndeton da conxunción copulativa. As virtudes da oficina chegan ata a hipérbole ao incluír tamén un oficinista cun grande currículo na oferta publicitaria, demostrando os límites ata os que pode chegar o capitalismo:

aporto oficina en corazón de vigo
e colaboración persoal
e cinco despachos totalmente exteriores
e con 20 ms de fachada para rótulos
e apórtase con mobles
e persoa de 56 anos
e experta en dirección e administración

aporto oficina en corazón de vigo
aporto oficina en corazón de vigo
aporto oficina en corazón de vigo
aporto oficina en corazón de vigo
aporto oficina en corazón de vigo
aporto oficina en corazón de vigo
aporto oficina en corazón de vigo

e marketing e relacións públicas
e outras condicións a tratar
preguntar por murray
(Reixa 1992: 28)

aporto oficina en corazón de vigo
aporto oficina en corazón de vigo
aporto oficina en corazón de vigo

Outra forma na que se introduce a publicidade nos textos de Reixa é creando unha confusión entre realidade e publicidade, como o “poema sobre o gorila tolo” (1992: 98) onde se compara un animal verdadeiro coa marca de zapatos Gorila, ou a mención aos camelos e ao tabaco Camel (1992: 74). Tamén no poema “Lástima de bois” (1994: 135), que diserta sobre as vacas, se introduce inesperadamente a frase “la vache qui rit” en referencia ao eslogan dunha coñecida marca de queixo francés:

[...] non hai futuro sen vacas
nin cornos de tres en tres
et la vache qui rit
la vache qui ne rit pas
a vaca que se escaralla
da risa por non chorar
[...] (Reixa 1994: 135)

Como vemos no exemplo anterior, Reixa tamén tentará resistir contra a sociedade capitalista a través de apropiarse dos seus discursos e entregarlle ao pobo a posibilidade de retomar a súa voz e impoñerse contra eles. Antón Xestoso e Cid Cabido defenden que Reixa “consciente de que o mundo actual- o fragmentario mundo da *posmodernidade* e da *globalización*, ou sexa, do consumismo e do capitalismo financeiro- non permite a retórica do *grand style*, o seu traballo preséntase como unha acción multidisciplinar incesante que parte da cerna expresiva popular e tenta eludir a banalización da sociedade do espectáculo” (Xestoso e Cid 2011: 8). Por iso, a poética de Reixa vai partir dun imaxinario popular mercantilizado, dun diálogo entre o tradicional e o moderno/mercantil que vai atopar nos coches de choque a súa principal imaxe.

A historia do universo é para Reixa, a seguinte: “por acumulación de entullos doutras galaxias suburbais formouse un descampado e sobre o descampado fóronse instalando pistas de coches de choque. Isto é a civilización. E cando a civilización chegara a un punto no que incluso algúns eran capaces de pensar a pesar do ruído dos coches de choque, inventouse o ruín concepto de *self-service*” (1994: 72). Os coches de choque son o resultado da asimilación que o capitalismo fai do mundo popular, a imaxe visual de como as verbenas tradicionais, ámbito por excelencia do pobo, se foron enchendo de

atraccións de feira e novos estímulos impulsados polo capital. Estes coches de choque serán rebautizados por Reixa como “Percebes Benz”, unha especie de mestura entre a marca alemana de coches Mercedes Benz e o tradicional marisco galego, os percebes:

Jei ti, ¿porque non compras un
percebes benz?
un coche de choques para un mundo
de curvas
detrás dunha curva sempre vén
outra curva
jei, ti, ¿porque non compras un
percebes benz?
(Reixa 1994: 123)

O Percebes Benz convertírase tamén no transporte oficial do *talk show* que Reixa realizou para a Televisión de Galicia en 1990: *Galicia Sitio Distinto*. O plató do programa transformouse nunha gran pista de coches de choque por onde circulaban os invitados:



Imaxe 11. Fotograma do programa *Sitio Distinto* da CRTVG (1990)

O Percebes Benz é tamén un resultado da ironía ou da retransa, un tipo de humor galego que, segundo explica Baltrusch (1999: 123), serve como forma de realización artística do escepticismo, harmonización da seriedade e da ridiculez e, tamén, como maneira de conseguir un efecto lúdico.

A suma da estética popular e da mercantil produce un resultado do que poderíamos clasificar como gusto *kitsch*. Segundo explica Abraham Moles, este termo fai referencia á “mercadoría ordinaria (*Duden*)” (1972: 10) e “baseia-se em uma civilização consumidora que *produz* para *consumir* e *cria* para *produzir*” (1972: 21). É dicir, consiste na concepción da arte como unha reprodución de formas xa existentes e non como a creación de formas novas, pois ten o obxectivo de satisfacer e consumir. Reixa vai usar esta estética porque é a que mellor define a situación da arte e da sociedade. Non obstante, introduce dúas grandes diferenzas: por unha banda, non é unha estética *kitsch* ao uso, xa que a miúdo recae propositadamente no absurdo e no propositadamente baleiro e, por outro lado, é un *kitsch* que se vai usar dunha forma crítica co obxectivo de chamar a atención cara ao discurso consumista que subxace.

Todo isto atopámolo no paratexto da opereta *After-shave* (estreada en Vigo en 1985 pero recollida posteriormente no libro *Viva Galicia, beibe*), que ten unha “estética fin de curso” consistente en “organiza-lo chabacano, demostrar que a psicanálise é un eufemismo cultural” (Reixa 1994: 161). Esta peza é, para Reixa, un espazo entre o neo-realismo e as telenovelas, o doméstico-real, “algo tan sarcásticamente naïf como as representacións escolares de fin de curso, pero tan apoteosicamente histórico como as óperas wagnerianas” (1994: 161). Así, esta obra pretende ser a versión *kitsch*, lixeira e facilmente consumible de *O barbeiro de Sevilla*, pero usando todos estes elementos dunha forma consciente. Tal e como se afirma no paratexto, o tempo occidental divídese nun antes e nun despois do barbeado, quere dicir, é o consumismo e a sociedade mercantil os que gobernan o noso tempo. Reixa condúcenos cara a unha ópera conscientemente cutre, cunha trama de telenovela (o triángulo amoroso entre un cincuentón emigrante galego, a filla duns emigrantes que morreron e un xaponés exitoso) e cun desenlace que se produce nun ximnasio, espazo marcadamente *kitsch*.

Polo tanto, o capitalismo deconstrúese nos textos de Pimenta e Reixa a través da apropiación dun discurso prototípico da publicidade ou creando unha sociedade hipermercantilizada e *kitsch* nos seus poemas, poñendo de manifesto unha narrativa de mercantilización que tenta crear un negocio de todo.

2.4 O alleo e o propio, o local e o global: a relocalización do “eu” no novo mundo

En 1986, España e Portugal entran no proxecto da Comunidade Económica Europea. En 1993, firmábase a creación dun mercado europeo único, predecesor do actual espazo Schengen e que daría pé á creación dunha moeda única. Estes procesos históricos crearon unha reflexión sobre a nova configuración do espazo, sobre as fronteiras e sobre a relación entre o local e o alleo que se vai presentar tamén nas obras de Alberto Pimenta e Antón Reixa. Alén diso, o aínda recente fin da ditadura producía unha sensibilidade maior a outros lugares que estaban a sufrir situacións semellantes, creando unha conciencia sobre a liberdade a nivel universal. Pimenta e Reixa buscarán semellanzas e identificaranse en varias ocasións con outros procesos políticos inxustos de sociedades foráneas. Tamén, estamos nun momento no que o concepto da globalización comezaba xa a producir un debate entre os seus grandes defensores e os detractores, polo que cuestionarse o que significaba ser portugués ou galego tamén se presentaba como unha necesidade.

Destaca tanto en Antón Reixa como en Alberto Pimenta unha visión negativa sobre Europa, como se se tratase dun concepto folclórico, inoperante ou ata morto. Para Reixa “europa, é un museo cheo de xaponeses/ non se ven as meninas/ non se ven/ [...] o museo debe ser moi bo porque hai moitos xaponeses” (Reixa 1992: 100). Así, a vibrante cultura europea queda reducida a un museo cheo de turistas que nin van alí a apreciar as producións artísticas europeas, pois xa “non se ven as meninas”. Tamén na súa opereta de fin de curso *After shave*, Reixa asegura que “europa é un barrio chino” (1994: 173) e imaxina a posibilidade dunha unión entre Europa e Asia: “¿Estámolos europeos preparados para asumir definitivamente o proxecto de unificación euroasiática? Eurasia: unha terra, un hemisferio, un matrimonio mixto” (1994: 173).

Alberto Pimenta comparte unha idea semellante. En “Universo pro-lixo” (*Metamorfoses do vídeo*, 1986) Pimenta imaxina Europa como unha cultura desaparecida, estudada polas sociedades vindeiras. O texto componse polas hipóteses que estas novas civilizacións fan sobre o sentido e o significado de diversos obxectos propios desa desaparecida cultura europea:

Depois da grande exposição de 1983 (oportunamente noticiada e realizada em edifício cedido para o efeito pela prestigiado Rádio Renascença). Apresentam-se aqui quatro novos achados provenientes das áreas de excavações da parte ocidental do antigo continente europeu. Certamente virão lançar mais algumas dúvidas sobre a imagem ainda pouco nítida duma civilização que ali existiu numa época cuja datação continua a ser relativa. (1986: sp)

Así, estes estudosos encontran diferentes elementos entre os que están, por exemplo, uns símbolos nazis que son interpretados agora como medallas relixiosas e amuletos con efecto curativo, pois foron atopados no brazo roto dun rapaz.

Resulta interesante o tratamento que tanto Pimenta como Reixa fan da cultura europea como unha civilización morta, cunha historia case descoñecida (os xaponeses que non ven nin deixar ver as meninas e os estudosos que descoñecen o terrible episodio do nazismo) e xa sen futuro.

Por outra banda, resulta interesante tamén ver as relacións que se establecen tanto dentro de Europa como entre Europa e o estranxeiro. Pimenta vai tomar como base as relacións intraeuropeas para ironizar sobre a posición de Portugal dentro da CEE. Ao seren Portugal e España dous dos últimos países en entrar, beneficiáronse de axudas europeas para modernizar certas estruturas financiadas polos outros países da Comunidade Económica durante os primeiros anos. Comezaron a ser frecuentes os paneis que anunciaban a participación de capital estranxeiro na mellora dun certo lugar. Sobre este tipo de sinais e a linguaxe usada por elas ironiza Pimenta en *IV de ouros* (1992), ao anunciar: “Mas por favor não deixe de visitar também o Homo Sapiens Jerónimo, no patamar do 3º andar do n.º 93 da Rua Diário de Notícias em Lisboa (apoio comunidade Económica Europeia)” (Pimenta 1992: 62). Non obstante, a construción desta nova Europa faise, en todo momento, desde o punto de vista económico, esquecéndose das relacións humanas, como tamén denuncia Pimenta en *IV de ouros* (1992).

As reflexións que Reixa fai sobre a construción da nova comunidade europea e os seus límites, constrúense, non obstante, sobre a relación do continente co estranxeiro. Segundo afirma no documental *Versogramas*, na década dos 80 comezaba o debate sobre a inmigración e o problema dos refuxiados (2018: 1h 2 min 50 seg), de forma que el decidiu facer un poema chamado “Abdul” onde se contrapuñan nomes de cidades

africanas e galegas: “allariz madagascar lalín namibia ortigueira chad mondoñedo/ guiné bissau/ cambados costa de marfil monforte senegal corcubión burundi/ mondariz [...]” (Reixa 1994: 26). O poema remata cun “abdul vente para Europa (1994: 26)”, demostrando así a posibilidade destes emigrantes de seren acollidos no vello continente. De feito, este personaxe, Abdul Solveira, será tamén un dos membros máis ilustres da nación reixiana de *Sitio Distinto*, esa Galicia utópica que se presenta como un lugar coas fronteiras abertas, onde se mesturan os símbolos tradicionais galegos co folclore africano. Durante os diferentes episodios do programa, Abdul Solveira será o encargado de ir narrando a historia de *Sitio Distinto* vestido co traxe tradicional de gaiteiro. *Sitio Distinto* é, entón, unha realización ideal dunha nación que abre as súas fronteiras para acoller a todos aqueles que se atopan nunha situación precaria, como entende Reixa que deberían ser Europa e Galicia.



Imaxe 12. Fotograma de *Sitio distinto* no que se pode ver a Abdul Solveira.

Reixa reflexiona tamén sobre o estranxeiro como unha forma de buscar analoxías coa propia situación de Galicia. É ao compararse co estranxeiro cando se acada unha perspectiva do propio. Para isto, pódese acudir ao poema “máis sobre a conexión libia” (1992: 23). Se ben o título parece indicarnos que o poema vai reflexionar sobre a situación sociopolítica de Oriente Medio, o primeiro verso leva a nosa atención, non obstante, cara á crise da reconversión naval galega ocorrida na década dos 80, xa que

nos di “Mira nena son coma o sector naval”. Continuando coas analoxías de elementos foráneos e propios, o poema enumera tres cidades “niu orlíns/ Mogadiscio /vigogrado”, tres núcleos de resistencia e protestas de obreiros. A seguir, cita ao primeiro presidente do Partido Nacionalista Vasco, ao que denomina “esquimó buru batzar”. E profetízase, entón, o seguinte: “avecíñase unha glaciación”. Segundo o propio Reixa afirmou, os esquimós son usados como un símbolo de resistencia contra a dominación cultural dun grupo opresor, resistencia da cal tamén formaría parte Galicia. “Yo utilizo esa suma de periferias, la negritud, los sijs, los indios americanos, los esquimales como metáforas de mi propio país, y la gente entiende ese guiño cómplice (...). La miseria unifica la imagen. La visión periférica es lo más universal” (Reixa *apud* Colmeiro 2017: 223). Entón, ante a posibilidade dunha glaciación, é dicir, de que os galegos se convertan en esquimós, outra voz do poema responde coa famosa canción escrita por Joe Davies “quisás, quisás, quisás” e pensa na opción dunha vinganza galego-portuguesa, unha “vendetta dos oestrimnios”, que se materializaría coa mestura do imaxinario autóctono e esquimó: “vacas no millo/ pingüinos nas patacas/ focas no nabazal”. E aínda aparece outro falante a sintetizar esa unión do pobo galego co inuit clamando “hortensia que indesensia que che levante a saia klaus”. Reenlázase, entón, coa temática de Oriente Medio exposta no título ao afirmar “santiago, o dos turistas, chegou de palestina, terrorista arrepentido”. Así, aparece unha nova crítica dirixida, neste caso, cara á Igrexa, pois afirmase que Santiago o Apóstolo, reducido agora a mero elemento turístico da cidade de Compostela, era un terrorista, o que lle dá pé a pedir o cambio de “iglús por confesionarios”. Unha última analoxía, “coma bernal de bonaval negritude esquimó/ senón dádeme a morte”, que compara o famoso trovador galego-portugués cun esquimó ou unha persoa de orixe africana como forma de reivindicar os diferentes pobos oprimidos no mundo.

Dentro do crebacabezas que supón o poema de Reixa e do dispares que son os elementos que o compoñen, existe unha especie de fío invisible que vai camiñando pola resistencia dos diferentes pobos: os inuit, os vascos, os africanos e os galegos, que aparecen oprimidos por elementos como a Igrexa Católica. Segundo recorda José Colmeiro, “ideologically, their work was part of a militant project of cultural resistance in which the Project of Galician nationalism aligned itself in solidarity with other postcolonial emancipating projects, mirrors of Galician peripheral subaltern status” (2017: 223).

Por outro lado, tamén é durante estas décadas cando se vai comezar a falar sobre o globalismo, materializado, na maior parte dos casos, nun imperialismo cultural, lingüístico, económico e político dos Estados Unidos. Comeza a haber novos gustos, a imporse un imaxinario norteamericano que entra polos cinco sentidos: filmes, música, comida, roupa, bebidas e ata formas de ser que se van importar como modelo e exemplo de modernidade. Baixo estas mesmas pretensións globalistas e modernizadoras, varias figuras do *star system* americano comezaron a encher o imaxinario dos galegos e portugueses. Actores e actrices sacadas de Hollywood convivían cos elementos tradicionais do mundo galego e portugués. Antón Reixa vaise reapropiar deste imaxinario imposto para incluír estas estrelas nos seus poemas. Non obstante, a maior parte das veces, non van aparecer como referencias culturais, senón como simples segmentos lingüísticos exóticos cos que poder realizar interesantes xogos fónicos, asimilacións e comparacións. Un exemplo é o poema “O silencio das xigulas”, que forma parte do libro *Ringo Rango* (1992) e que consiste nunha longa disertación sobre unha foto que o galego Xurxo Fernández lle sacou á actriz alemá (pero famosa tras pasar por Hollywood) Hannah Schygulla. Impresionado pola tez pálida da actriz, Reixa decide crear o termo “xigula” para falar dos corpos brancos, para o que crea un manual con instrucións para retratalos: “A partir de aquí e para fuxir de calquera resoancia exótica transcribo sempre en galego común xigula e derivados tanto para o nome xenérico como para o adxectivo, no canto do estranxeirizante “Schygulla” que queda reservado para o nome propio da coñecida actriz alemana”. (1992: 34) Así, adoptar á grafía galega o seu nome é unha forma de apropiarse do alleo e imposto, de aceptalo na cultura propia e modificalo.

Este mesmo proceso de adaptar un nome propio estranxeiro como se fose unha palabra común galega vai ocorrer con outras estrelas internacionais. Un caso recorrente é o dos actores de Hollywood Lauren Bacall e Humphrey Bogart. No poema “A vaca de Martin Heidegger” (1992: 73) xógase coas semellanzas de pronuncia entre o apelido da actriz, Bacal, e o termo galego “vaca”, o que dá pé a que se produzan xogos como “esta vaca é lauren bacal/ non te me poñas bogart” (1992: 73). A capacidade crítica destes versos acontece coa posibilidade de introducir os seus nomes, converténdoo en nomes comúns, que xa non remeten para o sistemas de grandes actores e actrices de Hollywood.

Un proceso semellante ocorre no poema “Lástima de bois” (1994: 135) que constitúe unha das máis claras críticas ao imperialismo americano. Reixa dá constancia das semellanzas lingüísticas entre o galego “boi” e o inglés “boy”: “En inglés vaca dise cow/ e rapaz dise boy/ a un vaqueiro chámalle cow boy/ que en galego sería vaca boi” (1994: 135). O poema estrutúrase reflexionando sobre a posibilidade de que se tente substituír aos bois galegos por búfalos, ante o que se impón a resistencia das vacas galegas: “velaí veñen os búfalos/ dos americanos/ búfalos que dan alka seltzer/ as vacas que se miran/ con ollos de mamut/ as vacas que confonden/ os búfalos con ñús/ con decisión vacuna/ vacuna decisión/ “nin un paso atrás, nin para tomar impulso” (1994:135).

Alberto Pimenta vai facer unha crítica do globalismo e o imperialismo americano a partir dun dos seus emblemas, isto é, a coca-cola. Esta bebida de orixe norteamericana converteuse na imaxe da liberdade, do hedonismo e da satisfacción inmediata a nivel mundial (Cardoso 2015: 50). No nivel sociopolítico portugués, significa a entrada nun novo mundo aberto ao capitalismo, á globalización e ao imperialismo de gustos e sabores americano. De feito, a súa comercialización prohibiuse en varios países de ideoloxía comunista, non polo produto en si, senón por todos os valores que representa. O poema “coca-cola song” de Alberto Pimenta, parece recoller todos estes ideais a partir dunha simple imaxe: a botella de coca-cola pasando por diante dos nosos ollos:

isto passa. tudo isto passa tudo isto
passa pelos teus olhos ou: os teus
olhos passam. Os teus olhos passam os
teus olhos passam por tudo isto. por
tudo isto baby.

isto não passa de uma coisa que passa
tudo isto não passa de uma coisa que
passa. Tudo isto não passa de uma coi
sa que passa pelos teus olhos ou: os
teus olhos não passam de uma coisa
não passam de uma coisa que passa: de
uma coisa que passa que passa por
tudo isto baby.
[...] (Pimenta 1990: 161)

O poema repite incesantemente a idea dunha botella de coca-cola diante de nós mentres “tudo isso passa”, podendo entender aquí esas sensacións de pracer e liberdade que nos fai experimentar a bebida. Non obstante, o segundo parágrafo permite ver que iso non

só pasa pola coca-cola senón, talvez, por todos os valores que o produto esconde: o dunha resposta satisfactoria e inmediata, o dun produto que representa o hedonismo de forma global. A canción de coca-cola o que fai é animarnos continuamente a consumir o produto que desexamos e que, de inmediato, nos pode transmitir todas esas sensacións prometidas. Denúnciase, entón, un imperialismo escondido nunha botella. Botella que non é só iso que pasa polos nosos ollos, senón que se trata dun símbolo dun discurso globalizado contra o que Alberto Pimenta pretende loitar

CONCLUSIÓNS: ARTE DE SER GALEGO E ARTE DE SER PORTUGUÉS

Son varias as reflexións que se verten nos versos de Antón Reixa e de Alberto Pimenta. Nos seus poemas atopamos cuestións de carácter universal como o significado de ser escritor, europeo, artista ou simplemente sobre a forma de estar no mundo nun momento social, histórico e político no que lles tocou vivir. Tendo en conta que os textos seleccionados para este traballo son todos de entre a década dos 80 e dos 90 do século pasado, poderíamos escoller unha reflexión de entre todas as expostas e que se repite constantemente ao longo das súas obras: que nos di a súa poesía sobre o que significa ser galego e portugués no contexto social no que lles tocou vivir?

As sociedades galega e portuguesa de finais do século XX estiveron suxeitas a numerosas transformacións que alteraron tamén a forma de concibir o espazo e o tempo, as relacións coa arte e a maneira na que o suxeito se presenta ante o mundo. Todo isto esixiu un novo tipo de poesía que fose capaz de axustarse a esta nova situación e que conseguise transmitir unha nova forma de ser galego e ser portugués. Antón Reixa e Alberto Pimenta souberon adaptarse a este novo contexto a través dunha nova noción de poesía, que se asemella bastante nos dous autores e que se afastaba da concepción dos seus contemporáneos. Os seus textos pretenden ser unha resistencia a un concepto de sociedade que non comparten: un mundo acrítico, pasivo e opresor, onde só unha pequena minoría ten dereito a considerarse suxeito político. Así, van tentar transformar o silencio en berros, a actitude pasiva en actuante, o acrítico en denuncia e o hexemónico en absurdo. A poesía de Alberto Pimenta e Antón Reixa é como un despregable: vanse multiplicando os medios e as formas poéticas ao abrilo, suxírense infindade de significacións e multiplícanse as voces participantes, demostrando que xa non hai un único camiño cara á verdade, senón un conxunto de discursos que se opoñen e se completan entre si.

Todo isto conséguese a través da palabra, a ferramenta de traballo dos poetas e que todos usamos, aínda que poucas veces o fagamos de forma consciente. Pimenta e Reixa ensínannos a converter a linguaxe nunha arma con capacidade de apuntar e transformar as situacións de inxustiza e de liberarnos dunha censura que se transmite en forma de proverbios e frases automatizadas. É no momento no que desaprendemos estas formas de usar a palabra cando atendemos a cuestións sociais e políticas que pasaran

desapercibidas para nós ata ese momento. Obríganos a pensar que significa ser portugués e galego a finais do século XX e de que forma foron construídas as narracións sobre as que se asentán estas nacións.

Alberto Pimenta reflexiona sobre a construción do Estado Moderno Portugués nun traballo titulado “Teste cultural de portuguesismo”, recollido no libro *Metamorfoses do vídeo*. O texto preséntase como unha enquisa que serve para saber os coñecementos de Portugal que se teñen e, polo tanto, clasificar o nivel de portuguesismo de cada persoa: “V. é bom português? A partir de hoje, não precisa de continuar na dúvida. Basta-lhe fazer o ‘Teste de Portuguesismo’ especialmente elaborado por Alberto Pimenta, segundo os mais modernos métodos de análise ao comportamento inconsciente do cidadão” (1990: sp). O resultado deste cuestionario permite, entón, clasificar aos cidadáns segundo o seu grao de portuguesismo en “excelente, médio, susceptível de aperfeiçoamento, deficiente e incurável” (1990: sp), reducindo o ser portugués a un simple título conseguido a través dun exame. A crítica comeza xa pola propia concepción de nacionalidade dos estados modernos, que entenden que ser un bo portugués consiste na memorización dun conxunto de datos anecdóticos e hiperpatrióticos nos que se asenta o estado. Pensemos, por exemplo, no tipo de exames que teñen que realizar os estranxeiros que queren conseguir a nacionalidade e que aquí son substituídos polos propios portugueses, que son os que teñen que demostrar que merecen ese título. A denuncia contra a concepción moderna de portuguesismo, aumenta segundo avanzamos coas preguntas, que poñen continuamente en dúbida os piares nos que se asenta o discurso nacional.

O primeiro bloque de preguntas fai referencia ao pasado portugués e dirixe a súa crítica a toda unha narrativa patriótica asentada nas conquistas realizadas por Portugal no pasado e que serviron aínda para a construción do estado moderno como un motivo de orgullo. Pimenta, en vez de preguntar sobre as conquistas portuguesas, lanza a seguinte cuestión: “Em que ano foi descoberto Portugal? Por quem?” claramente cuestionando que, se Portugal foi realmente “descubridor” doutras terras, alguén tería que descubrir o seu territorio en primeiro lugar. Ponse en evidencia a verdade sobre as narrativas históricas nas que se asenta a construción dun estado, obrígasenos a reflexionar sobre o pasado de Portugal dunha forma crítica, dándolle voz así a unha parte da historia (referente á violencia da conquista) que foi silenciada durante anos.

O segundo bloque leva a atención cara a unha serie de factores absolutamente anecdóticos que, en moitas ocasións se usan como forma de orgullo nacional. Para ser un bo portugués, importa saber “em que ano a convite de quem é que o Rato Mickey visitou Portugal pela 1ª vez?” ou descubrir se é verdade que “É um português que detém o record do mundo da pesca à anchova”. Outra cuestión busca saber que é o que hai máis *per cápita* de toda Europa e, entre as opcións que se nos ofrecen, hai millonarios, monumentos arquitectónicos, mendigos ou moscas, dándolles exactamente o mesmo valor e importancia a que a resposta correcta sexa unha ou outra. As responsabilidades sociais de que houbese máis millonarios ou máis mendigos son as mesmas que se o resultado son as moscas. Este exame de portuguesismo promove unha visión acrítica e pasiva ante as inxustizas sociais, pois o que busca é a memorización dun discurso imposto polos órganos de poder. O orgullo nacional reside na visita do Rato Mickey ao país. Outra das preguntas deste bloque xira arredor de Salazar, demostrando que talvez todas as décadas de represión foron xa esquecidas.

O terceiro grupo de preguntas refírese a unha serie de cuestións de carácter social e moral. A primeira busca medir o grao de portuguesismo probando se a persoa enquisada prefere ser portugués pobre aínda cando ten a opción de ser un español rico, traendo para a actualidade a cuestión do Iberismo e das relacións asimétricas entre os dous países veciños. As dúas preguntas restantes deste bloque fan referencia ao choque entre os intereses comúns e os intereses propios, que para Pimenta era un dos maiores erros da sociedade portuguesa, como xa comentou neste artigo que escribiu para o *Diário de Notícias*, en 1995:

Os portugueses não formam uma sociedade porque não são sócios uns dos outros. [...] Há um total desprezo do próximo, uma falta de noção dos direitos e deveres urbanos civilizacionais. Soube agora de um caso que se passa num prédio normal do centro da cidade. Há alguém que guarda a moto do filho de família no patamar entre o terceiro e o quarto andares e, quando lhe vão dizer que não o pode fazer, essa gente que é licenciada fecha a porta, dizendo: «A moto é minha, eu faço o que eu quero!» (Pimenta 1995: sp)

No seu cuestionario, Pimenta busca saber ata que punto, para un bo patriota, o interese de todos é incompatible co interese “de algúns”, “da maioría” ou “duma minoría”. A continuación, busca á persoa que fíxo a seguinte afirmación: “o português de lei sabe que não é com protestos que se resolve nada, mas sim com paciência, abnegação e

espírito de sacrificio [...]”, reiterando, polo tanto, que a solución pasa pola resignación e nunca pola protesta e a denuncia.

Hai aínda un último bloque neste cuestionario de portuguesismo que é obrigatorio para todos os cidadáns excepto para os lisboetas, de forma que tenta sinalar as diferenzas que existen dentro do país entre o norte e o sul, así como entre os habitantes da capital e os demais. As preguntas fan referencia tanto a costumes e ao tempo, como á xeografía (“A cidade do Porto é parte integrante de Portugal?”) ou a factos históricos acontecidos fóra de Lisboa.

A través deste test de portuguesismo, Alberto Pimenta fai unha viaxe por todos aqueles aspectos máis miserables da sociedade portuguesa. Reflexiónase sobre o sentido da nacionalidade, sobre o sentimento portuguesista e sobre a aceptación acrítica do que significa ser portugués. Por iso, Pimenta leva a nosa atención cara á necesidade de cambiar esa concepción.

Reixa vai reflexionar sobre o que significa ser galego indo un paso mais alá. En *Sítio distinto* (tanto no poema como na canción ou no programa de televisión) Reixa crea unha nación imaxinaria: Sítio Distinto, unha colonia do Reino de Galicia “conceived as the repressed underside of Galician nationalism”(Toro 2002: 252). No discurso inaugural desta nación, Reixa asegura: “Galicia, cando penso que te fuches, alégrome! Galicia, cando penso que te fuches, penso que moito mellor estou na República de Sítio Distinto, porque sempre estiven convencido de que ser galego non é suficiente, hai que ser de Sítio Distinto!” (Reixa 1990: 4 min 50 seg). Ser galego non é suficiente porque, de feito, o concepto de galego que se tratara ata ese momento era o dunha identidade incompleta, ancorada no pasado e que excluía a unha gran parte da poboación. “Galicia é unha illa rodeada de cegos por todas brailles, menos por un sitio que sei eu, a República de Sítio Distinto” (Reixa 1990: 17 min 59 seg- 19 min 18seg). Os galegos só poden alcanzar a lucidez nesta nova república televisiva. Sítio Distinto preséntase como unha utopía do que significa ser galego, como outra forma plural e xusta de entender a *galegitude*. Irrumpe a idea dunha Galicia moderna, afastada ao tradicional discurso nacionalista, excesivamente localista e conservadora respecto a innovacións culturais. Os tradicionais símbolos galegos van estar en continua loita con símbolos dun mundo capitalista e global mentres que o discurso elevado vai dialogar co discurso popular.

Talvez un dos máis obvios sexa a figura do gaitero, tradicional representación dun galego e que vai ser reconfigurada en múltiples ocasións. Durante o videoclip da canción *Galicia sitio distinto* (1989), que se pode entender mellor como un vídeo artístico, aparecen varias persoas co traxe tradicional típico de gaitero, no caso de Reixa, co feminino. Aparece no vídeo tamén unha muller lendo un libro en braille, polo que se pode imaxinar que se trata dunha desas cegas da nación galega. O son da gaita e o baile da *muiñeira* mestúranse con gafas de sol, martelos de plástico e sinais de tráfico. Todos estes elementos reaparecerán no programa de televisión: afroamericanos co traxe de gaitero, os coches de choque facendo barullo ao mesmo tempo que se escoita o son da muiñeira. A mestura ocorre en varios niveis: visual, auditivo e discursivo:

diferent discourses (politics, mass-media, traditional) are mixed, so too diferent sounds and instruments are combined to create something that is new(...) Reixa displays his quoting and mixing, attracting attention to the new globalized, hybridized Galicia but also to the process of constructing it. Reixa's sitios distinto is not a place we can go to in order to be reassured of our identity; it is a place undergoing change and transformation. (Toro 2002: 253)

Como calquera outra nación, Sitio Distinto ten o seu pasaporte, o seu himno, o seu símbolo e ata o seu propio Primeiro Ministro (que é o propio Reixa). Este programa preséntase como unha *performance* do concepto de nación. Reixa aprópiase dos diversos elementos oficiais que hai en todas as nacións e fai un acto performativo do que significa ser galego nesta nova nación de Sitio Distinto. Así, preséntanos unha imaxe utópica de Galicia, fainos pensar sobre os problemas que se atopan na nosa sociedade e producen a nosa reflexión obrigatoriamente.

Isto é o que pretenden Reixa e Pimenta coa súa poesía: que tomemos perspectiva ante o mundo e, entre moitas outras reflexións, que pensemos o que significa ser portugués e galego. Nos seus textos, Reixa e Pimenta liberan a palabra e entrégannola, para que sexamos nós os que tomemos a decisión do que queremos facer con ela: reapropiarnos da nosa linguaxe e usala para denunciar as inxustizas ou calar e continuar repetindo os discursos que os órganos poderosos e interesados nos ensinan.

BIBLIOGRAFÍA ACTIVA- ALBERTO PIMENTA

- PIMENTA, Alberto (1976): “Liberdade e aceitabilidade da obra de arte literária”, *Colóquio Letras*, 32, 5-14.
- - - (1978): *O silêncio dos poetas*. Lisboa: A regra do jogo.
- - - (1978): *Arte de ser português*. RTP [en liña]. Ref. do 12 de xullo de 2018. Dispoñible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GujMn6znwuo&t=1117s>
- - - (1979): “Introdução”, *A lição do texto. Filologia e literatura. I*. Lisboa: Edições 70.
- - - (1986): “Discurso preliminar”, *Metamorfoses do vídeo*. Lisboa: José Ribeiro.
- - - (1986): “De sil(ên)cio dos Poetas”, *Metamorfoses do vídeo*. Lisboa: José Ribeiro.
- - - (1986): “Romantismo”, *Metamorfoses do vídeo*. Lisboa: José Ribeiro.
- - - (1986): “Provocação”, *Metamorfoses do vídeo*. Lisboa: José Ribeiro.
- - - (1986): “Espí-ritos actu(ais)antes”, *Metamorfoses do vídeo*. Lisboa: José Ribeiro.
- - - (1986): “His master’s voice”, *Metamorfoses do vídeo*. Lisboa: José Ribeiro.
- - - (1986): “Universo pro-lixo”, *Metamorfoses do vídeo*. Lisboa: José Ribeiro.
- - - (1986): “numa sondagem da opinião pública”, *Metamorfoses do vídeo*. Lisboa: José Ribeiro.
- - - (1986): “Teste cultural de portuguesismo”, *Metamorfoses do vídeo*. Lisboa: José Ribeiro.
- - - (1990): “Le romantique”, *Obra quase incompleta*. Lisboa: Fenda.
- - - (1990): “Red & Mad”, *Obra quase incompleta*. Lisboa: Fenda.
- - - (1990): “Idiosincrassia”, *Obra quase incompleta*. Lisboa: Fenda.
- - - (1990): “Poesia dos quatro elementos”, *Obra quase incompleta*. Lisboa: Fenda.
- - - (1990): “Civildade”, *Obra quase incompleta*. Lisboa: Fenda.
- - - (1990): “Metástase I”, *Obra quase incompleta*. Lisboa: Fenda.
- - - (1990): “hipisodios da vida du pueta” *Obra quase incompleta*. Lisboa: Fenda
- - - (1990): “Vier-elemente-poesie”, *Obra quase incompleta*. Lisboa: Fenda
- - - (1990): “exercício demonstrativo”, *Obra quase incompleta*. Lisboa: Fenda
- - - (1990): “sonetinho”, *Obra quase incompleta*. Lisboa: Fenda
- - - (1990): “Balada do resplendor deste século”, *Obra quase incompleta*. Lisboa: Fenda
- - - (1990): “Canção cuneiforme (antes e depois de lhe dar o bicho)”, *Obra quase incompleta*. Lisboa: Fenda
- - - (1990): “coca-cola song”, *Obra quase incompleta*. Lisboa: Fenda
- - - (1992a): “Não, eu não teço”, *Tomai, isto é o meu porco*. Lisboa: Fenda.
- - - (1992a): “Uma manhã quando”, *Tomai, isto é o meu porco*. Lisboa: Fenda.
- - - (1992a): “Étoile de mer”, *Tomai, isto é o meu porco*. Lisboa: Fenda.
- - - (1992a): “Étoile de mer”, *Tomai, isto é o meu porco*. Lisboa: Fenda.
- - - (1992a): “Car, ou soit ly sains apostolles”, *Tomai, isto é o meu porco*. Lisboa: Fenda.
- - - (1992b): “Homo venalis”, *IV de ouros*. Lisboa: Fenda.
- - - (1992b): “No princípio criou deus os céus e a terra”, *IV de ouros*. Lisboa: Fenda.
- - - (1992b): “ouvindo Mussorgski, action de jouissance”, *IV de ouros*. Lisboa: Fenda.
- - - (1992b): “Nas esplanadas dos Chiado”, *IV de ouros*. Lisboa: Fenda.
- - - (1992b): “Homo sapiens- Pissa oh nemo”, *IV de ouros*. Lisboa: Fenda.
- - - (29- 01-1995): “Os portugueses segundo Alberto Pimenta”, *Diário de Notícias* [en liña]. Ref. do 5 de xullo de 2018. Dispoñible en: <http://queirugavirgen.blogspot.com/p/cousa-de-alberto-pimenta.html>
- - - (2008): “Alberto Pimenta” en *Centro de Artes* [en liña] [Ref. do 10 de marzo de 2018]. Dispoñible en: <http://centrodeartes.blogs.com/albertopimenta/>.
- - - (2012): Resposta ao Inquérito de *Lyracompoetics* [en liña]. Ref. do 10 de abril de 2018. Dispoñible en: <http://ilcm.com/blog/inquerito-poesia-e-resistencia-portugal/>.

BIBLIOGRAFÍA ACTIVA- ANTÓN REIXA

- REIXA, Antón (1986): *Salvamento y socorrismo*. Vídeo [en liña]. Ref. do 2 de xullo de 2018. Dispoñible en: <https://apologia.hamacaonline.net/db/?q=es/node/18669>
- - - (1990): *Sitio distinto*. CRTVG [en liña]. Ref. do 20 de marzo de 2018. Dispoñible en: <http://www.crtvg.es/cultural/especiais/sitio-distinto>
- - - (1992a): “Cemiterio de coches-epopea”, *Historia do rock and roll*. Mos: Diario16Galicia.
- - - (1992a): “Salvamento e Socorrismo”. *Historia do rock and roll*. Mos: Diario16Galicia
- - - (1992b): *Ringo Rango*. Vigo: Xerais. Vídeo.
- - - (1992b): “APOLOXÍA DO PETRARQUISMO barra DECRETO-LEI”, *Ringo Rango*. Vigo: Xerais. Libro.
- - - (1992b): “Días contra fotocopias (introducción)”, *Ringo Rango*. Vigo: Xerais. Libro.
- - - (1992b): “poema de amor tres (o sur, teoría dos contrarios)”, *Ringo Rango*. Vigo: Xerais.
- - - (1992b): “asmático: cara de cona (épica da respiración que fracasa- sucesivamente-)”, *Ringo Rango*. Vigo: Xerais.
- - - (1992b): “Bodegón fracaso”, *Ringo Rango*. Vigo: Xerais. Libro.
- - - (1992b): “Quizabes mellor que dicila fora pintala”, *Ringo Rango*. Vigo: Xerais. Libro.
- - - (1992b): “poema sobre o gorila tolo”, *Ringo Rango*. Vigo: Xerais. Libro.
- - - (1992b): “poema sobre un iceberg”, *Ringo Rango*. Vigo: Xerais. Libro.
- - - (1992b): “abdul vente para Europa”, *Ringo Rango*. Vigo: Xerais. Libro.
- - - (1992b): “O silencio das xigulas”, *Ringo Rango*. Vigo: Xerais. Libro.
- - - (1992b): “A vaca de Martin Heidegger”, *Ringo Rango*. Vigo: Xerais. Libro.
- - - (1992b): “Mira nena son coma o sector naval”, *Ringo Rango*. Vigo: Xerais. Libro.
- - - (1994): “Lástima de bois”, *Viva Galicia, beibe*. Santiago de Compostela: Edicións Positivas.
- - - (1994): “Percebes Benz”, *Viva Galicia, beibe*. Santiago de Compostela: Edicións Positivas.
- - - (1994): “After-shave”, *Viva Galicia, beibe*. Santiago de Compostela: Edicións Positivas.
- - - (1994): “Sitio Distinto”, *Viva Galicia, beibe*. Santiago de Compostela: Edicións Positivas.
- - - (1996): *Actas do Congreso Internacional a lingua galega, historia e actualidade*.
- - - (1998): *As ladillas do travesti*, Upalás. Vigo: Xerais.
- - - (1999): “Planeta azul”, *Escarnio*. Madrid: Karaonte Records.
- - - (1999): “Haiku”, *Escarnio*. Madrid: Karaonte Records.
- - - (1999): “Fátima”, *Escarnio*. Madrid: Karaonte Records.
- - - (2016): *Ciclo Palabra e Imagen: Antón Reixa* [en liña]. Ref. do 10 de febreiro de 2018. Dispoñible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kAnBBnUA7YE>
- ROMPENTE (1998): “Nós poetas coidamos”, *Upalás. Rompente*. Vigo: Xerais.
- - - (1998): “Fóra as vosas sucias mans de Manuel Antonio”, *Upalás. Rompente*. Vigo: Xerais.

BIBLIOGRAFÍA PASIVA - ANTÓN REIXA

- ALONSO, Emilio (2011): *Vigo a 80 revolucións por minuto*. Vigo: Xerais.
- BALTRUSCH, Burghard (1994): “Estéticas en combate - apontamentos acerca dun cambio cultural e búsquedas de identidade na literatura galega contemporánea”, *Anuario de Estudio Literarios Galegos*, 85-96.
- - - (1999): “Filosofía e estética da ‘retranca’, a súa intencionalidade e reflexividade en Suso de Toro e Antón Reixa”, *Actas do V Congreso de Estudios Galegos*. Sada: Edicións do Castro, 1037-1048.

- - - (2011): “The Postmodern Avant-Gardes in Post-1975 Galician Literature: Rompente, Antón Reixa and Suso de Toro”, *Contemporary galician cultural studies. Between the local ad the global*. United States of America, The Modern Language Association of America.
- COLMEIRO, José (2017): “Peripheral Movidas. Canibalizing Galicia”, *Peripheral Visions, Global Sounds*. Liverpool: Liverpool University Press.
- FERNÁNDEZ, Miguel Anxo (2003): “Se perdemos a batalla, perdemos a guerra. Conversa con Antón Reixa” en *Grial*, 158, pp. 138- 147.
- HAMACA ONLINE (sd): “Apología Antología. Antón Reixa”, *Hamaca online* [en liña]. Ref. do 20 de xuño de 2018. Dispoñible en: <https://apologia.hamacaonline.net/db/?q=es/node/18669>
- LEYTE, Arturo (1992): “Tripoema” en *Historia do Rock and Roll*. Mos: Diario16Galicia.
- MONTEAGUDO, Henrique (1987): “Panem et circenses”, *A Dama que fala*. Vigo: Xerais.
- - - (1992): “provocación convocatoria para a nova sensibilidade” en *Historia do rock and Roll*. Mos: Diario16Galicia.
- OTERO, Julia (17/11/2015): “Entrevista a Antón Reixa” en *Julia en la onda* [en liña]. Ref. do 20 de agosto de 2018. Dispoñible en: https://www.ondacero.es/programas/julia-en-la-onda/audios-podcast/entrevistas/anton-reixa-el-fanatismo-del-yihadismo-no-se-ataja-con-mas-bombas_20151117564b65696584a8c7903d26af.html.
- SEARA DOMÍNGUEZ, María Teresa (2015): *A obra poética de Miguel Anxo Fernán Vello*. A Coruña: Universidade da Coruña. Tese de Doutoramento. [en liña]. Ref. do 10 de agosto de 2018. Dispoñible en: https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/16095/SearaDominguez_MariaTeresa_TD_2015.pdf?sequence=4&isAllowed=y
- TORO, Xelís de (2002): “Bagpipes and Digital Music: The remixing of Galician Identity”, *Constructing identity in contemporary Spain*. Oxford: Oxford University.
- VALVERDE, Alberto (2010): “A linguaxe performática en Antón Reixa, Adolfo Luxúria Caníbal e Arnaldo Antunes”, *Soldando Sal*. Múnic: Martin Meidenbauer.
- - - (2013): *Elementos para a descrición e análise da vangarda no final do século XX na Galiza*. Vigo: Universidade de Vigo. Tese de doutoramento.
- - - (2015): “Sitio Distinto: experiencias de vangarda posmoderna na televisión” en *La poesía actual en el espacio público*. Villeurbanne: Orbium Tertius.
- - - (2017): “Un ghicho tranquilo” en *Grial*, 214, 77-78.
- VVAA(2018): *Versogramas*. Vigo: Xerais. Vídeo.
- XESTOSO, Manuel & X. Cid Cabido (2011): *Ghicho distinto*. Vigo: Xerais.

BIBLIOGRAFÍA PASIVA - ALBERTO PIMENTA

- CABRITA, Aníbal & Jorge Fallorca (1980): entrevista en Café Concerto [en liña]. [Consultado o 20 de marzo de 2018]. Dispoñible en: https://www.podomatic.com/podcasts/cafe-concerto/episodes/2010-11-06T12_58_29-07_00
- CARDOSO, Inês (2016): O futuro já mostra que ontem foi há muito tempo: *A resistência à globalização em Alberto Pimenta*. Porto: Universidade do Porto. Tese de mestrado.
- - - (2017): “Hoje não nos chamam escravos mas temos dono: denúncia e libertação em *Homo Sapiens* e *Homo Venalis* de Alberto Pimenta” en *e-lyra*, 10, 213-230.
- - - (2017): “Figurações do feminino na poesia erótica de Alberto Pimenta” en *Revista Desassossego* 17, pp. 183- 197.

- DIAS, Sandra (2015): *O corpo como texto: poesia, performance e experimentalismo nos anos 80 em Portugal*. Coimbra: Universidade de Coimbra. Tese de doutoramento.
- FERNANDES, Pádua (2010): “O desejo a escapar da boca. Alberto Pimenta e a censura como poética” en *Letras com vida* 1, 82-89.
- - - (07/2010): “Ainda a inexistência de Alberto Pimenta” en *O palco e o mundo* [en liña]. Ref. do 20 de marzo de 2018. Dispoñible en: <http://opalcoeomundo.blogspot.com.es/2010/07/ainda-inexistencia-de-alberto-pimenta.html>
- HATHERLY, Ana (1978): “Situação da vanguarda literária em Portugal (a propósito dum livro de Alberto Pimenta)” en *Revista Colóquio/ Letras*, 45, pp. 57-61.
- MARTELO, Rosa Maria (2013): “Tenções e implicações entre Poesia e Resistência na Contemporaneidade Portuguesa”, *elyra. Revista da rede internacional Lyracompoetics*, 2, 37-53.
- NOGUEIRA, Carlos (2004): “Da irreverência como princípio estético ou a poesia de Alberto Pimenta” en *Dedalus, Lettas e artes*, 427-458.
- PERVE GALERIA (2014): *Alberto Pimenta. Registo(s) de viver. Catálogo*. Lisboa: Perve Global. [en liña]. [Ref. do 2 de xullo de 2018]. Dispoñible en: <https://issuu.com/pervegaleria/docs/ap-catalog>
- RAMALHO, M^a Irene (1994): “Apontamentos para completar Alberto Pimenta”, *Colóquio de Letras*, 132/133, 200-202.
- RECH, Morgana (2013): *A vontade de criar (arte literária): uma leitura inaugural acerca da existência de Alberto Pimenta*. Porto: Universidade do Porto. Tese de mestrado [en liña]. Ref. do 15 de decembro de 2018. Dispoñible en: https://sigarra.up.pt/flup/pt/pub_geral.show_file?pi_gdoc_id=476161
- - - (2014a): “Pimenta aos (des)bocados: três respostas de Alberto Pimenta” en *Subversa, literatura luso-brasileira* [en liña] [Ref. do 10 de marzo de 2018]. Dispoñible en: <http://www.canalsubversa.com/artigo/pimenta-aos-des-bocados-tres-respostas-de-alberto-pimenta/>.
- - - (2014b): “Pimenta aos (des)bocados: três respostas de Alberto Pimenta” en *Subversa, literatura luso-brasileira* [en liña] [Ref. do 10 de marzo de 2018]. Dispoñible en: <http://www.canalsubversa.com/artigo/pimenta-aos-desbocados-ii-mais-tres-respostas-de-alberto-pimenta/>

BIBLIOGRAFÍA XERAL

- ALVES, Ida & Luis Maffei (2015): “Apresentação” en *Elyra. Revista da rede internacional Lyracompoetics*, 6, 5-7.
- BALTRUSCH & Isaac Lourido (EDS.) (2012): *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry*. Múnic: Martin Meidenbauer Verlag.
- BAUDELAIRE, Charles (2001): *Da essência do riso*. Almada: Íman Edições.
- BÉHAR, Henri (1988): *Le collage et la pagure de la modernité, Littéruptures*. Paris: L’Age d’Homme.
- BERGSON, Henri (1993): *O riso*. Lisboa: Guimarães editores.
- FRIAS, Joana Matos (2016): “Para uma poética dos espaços em branco: os poemas-colagem de Rui Pires Cabral” en *elyra. Revista da rede internacional Lyracompoetics*, 7, 305- 329.
- - -, Pedro Eiras & Rosa Maria Martelo [orgs.] (2018): *Ofício múltiplo. Poetas em outras artes*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.
- HIGHET, Gilbert: (1957): *The classical tradition*. New York: Oxford University Press.
- LYOTARD, Jean-François (1987): *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- MOLES, Abraham (1972): *O kitsch. A arte da felicidade*. Belo Horizonte: Editora Perspectiva

- RAJEWSKY, Irina (2005): "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermedialités*, 1. Disponible en: http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf.
- RANCIÈRE, Jacques (2005): *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- SARAMAGO, José (1987): *O ano de 1993*. Lisboa: Caminho.
- SLOTERDIJK, Peter (2003): *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela.
- SOLLERS, Phillipe (1976): *La escritura y la experiencia de los límites*. Caracas: Mont Ávila.
- STRAUSS, Lévi (1964): *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de cultura económica.